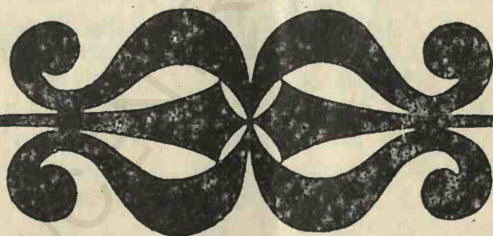
Tudor Vianu

STUDII DE STILISTICA



EDIȚIE ÎNGRIJITĂ CU STUDIU INTRODUCTIV ȘI NOTE DE SORIN ALEXANDRESCU



Editura didactică și pedagogică — București, 1968

Coperta : GROSU MIHAI

CONCEPȚIA STILISTICĂ A LUI TUDOR VIANU

„Prezența irațìonalului în lume (și opera de artă face parte din domeniul lui) nu trebuie să demoralizeze inițiativele rațiunii. Faptul că fenomenul literar este poate ireductibil în ultima lui adîncime, nu trebuie să ne împiedice a-l reduce atîta cît putem". Aceste rînduri, din prefața la *Arta prozatorilor români* (1941), înseamnă mai mult decît o justificare teoretică a metodei utilizate în volum ; ele reprezintă o atitudine permanentă a lui Tudor Vianu, în viață și în cultură. În oricare din domeniile artei și științei umane pe care le-a abordat, poetul, istoricul literar, esteticianul, moralistul, stilisticianul, comparatistul, profesorul Tudor Vianu s-a menținut pe aceleași poziții ale umanismului secular, de sorginte și dimensiune clasică, pentru care lumea reprezintă un *mister reductibil,* un material organizabil și organizat de spiritul uman, de rațiunea lui iubitoare de ordine și echilibru. Clasicismul de atitudine al lui Tudor Vianu a fost expresia unei structuri interioare, modelate în jurul unor valori umane certe, dar, mai ales, în jurul convingerii fundamentale, că în lupta împotriva a tot ce le amenință, omul trebuie să se învingă mai întîi pe sine, nu ignorînd, ci privind în față, lucid, iraționalul din sine și din lume, stăpînindu-l printr-o voință esențială de frumusețe, adevăr și armonie. Clasicismul de atitudine al lui Tudor Vianu a însemnat o permanentă luptă cu sine, cu ecouri adesea patetice, în poeme ori în fragmente de jurnal, și numai după aceea, a fost o opțiune în cultură, și un principiu activ, *director,* în cercetarea științifică. Or, stilistica mi se pare a fi, între toate domeniile cercetării practicate de Tudor Vianu, acela care denotă cel mai acut nevoia de *disciplină,* de rigoare, de *obiectivare* a savantului, dornic să supună fluiditatea neliniștitoare a realului, rațiunii clasificatoare și comprehensive exacte și lucide, aproape impersonale în mișcarea ei. „Lucrarea pe care o înfățișăm astăzi a crescut dintr-o nevoie de exactitate care neliniștește uneori conștiința criticilor literari", afirmă Tudor Vianu, în aceeași prefață. Stilistica a însemnat forțarea criticii literare curente, în cîmpul de forță a atitudinii sale filozofice permanente.

Dar apropierea de stilistică s-a produs şi datorită altei laturi a personalităţii sale, anume observarea oamenilor în activitatea lor cotidiană şi evaluarea lor morală.

Autorul *Jurnalului* şi al *Dicţionarului de maxime comentat* a fost un *moralist*, în concepţia din nou clasică a cuvîntului, adică în sensul moraliştilor antici şi ai clasicismului francez, pentru care omul era o entitate psihică şi morală *unitară*, chiar dacă instabilă şi adesea absurdă, putînd fi înţeleasă, comentată, comparată şi clasată în nişte categorii umane mai largi, în *tipuri*. Moralistul clasic nu este preocupat de individualitatea insondabilă a unui om, ori de abisul de netrecut care-l desparte de acesta, ci de evaluarea lui tipologică, de reducerea la invariante, prin mişcarea gîndirii, de la particular la general. Această atitudine o vom regăsi în chiar *stilul* argumentării lui Tudor Vianu, deocamdată o semnalăm într-un articol pe care-l consider fundamental pentru înţelegerea personalităţii lui, *Atitudinea stilistică*, prea puţin discutat pînă acum, din păcate, de comentatori. Înţelegem acum că simpla comunicare cu un om i se înfăţişa lui Tudor Vianu ca un moment de viaţă complex, nu numai un schimb de informaţii verbale ci o confruntare a două *lumi*, reprezentînd experienţa de viaţă şi de cultură, gîndirea şi procesele sufleteşti adesea obscure, ale interlocutorilor.

„Pentru caracterizarea atitudinii stilistice trebuie spus că acesta constă într-un anumit fel al atenţiei, repartizată între text şi subtext". În mod normal, „atenţia cititorului sau ascultătorului se repartizează simultan între text şi subtext", el înregistrînd anumite intenţii neexplicite ale vorbitorului (T. Vianu oferă aici exemple din experienţa lui personală, ca şi la Proust, Dostoievski etc.). Există însă şi o „orientare succesivă a atenţiei către text şi subtext", prin care un specialist ar putea sistematiza ştiinţific toate aceste note implicate în subtextul conversaţiilor şi scrierilor. S-ar naşte atunci o nouă ştiinţă, de mare suprafaţă umană : „O stilistică generală, ca studiul subtextelor în toate manifestările vorbirii, ar fi poate singurul caz în care alte ştiinţe ar avea de profitat de la metodele şi conceptele elaborate în cercetarea literaturii şi a limbii". Această intuire a totalului, a întregului în oricare punct al lui, a trecutului în prezent, este caracteristică mai multor curente din filozofia şi literatura veacului nostru, de la Bergson la fenomenologii germani, de la Proust şi Joyce, la Nathalia Sarraute (cf. teoria „subconversaţiei" din *L'âge du soupçon*). Pasiunea pentru concretul-cristal, ce oglindeşte întregul univers, a dat roade în psihologia, estetica şi stilistica germană (K. Vossler, L. Spitzer, O. Walzel), exact în anii de formaţie a tînărului Tudor Vianu. De aceea, configurarea unei *atitudini stilistice*, la acesta, se datoreşte atît predispoziţiilor sale de moralist, cît şi unei orientări mai generale în cultura epocii interbelice.

Dacă aceste două atitudini, a filozofului, de formaţie clasică şi a moralistului, explică, după părerea mea, *de ce* l-a atras stilistica de timpuriu pe Tudor Vianu, anume pentru că răspundea unor direcţii fundamentale ale personalităţii sale, modalitatea *concretă* a cercetărilor poate fi definită numai situîndu-le pe acestea în contextul evoluţiei europene şi mai ales româneşti, a disciplinei. De altfel, în ciuda unei identităţi cu sine, definitorii pentru întreaga activitate ştiinţifică a lui T. Vianu şi proprie în genere unui spirit clasic, se poate constata o anumită evoluţie în timp a concepţiei lui stilistice.

În *Cercetarea limbii literare şi a stilului în perioada 1944—1959*, T. Vianu explică el însuşi întîrzierea apariţiei stilisticii, ca ramură a lingvisticii, prin dominarea acesteia, la sfîrşitul veacului trecut, de către neogramatici, interesaţi de legile dezvoltării istorice a limbii, nu de variaţiile ei expresive (abia F. de Saussure avea să accentueze necesitatea de a se studia sincronia, sistemul de la un moment dat, al limbii). Această orientare mondială a lingvisticii se însoţea, la noi în ţară, de comandamentul patriotic al cunoaşterii limbii române vechi şi a editării principalelor texte (Laurian, Kogălniceanu, Hasdeu).

Reacţia generală în lingvistică, împotriva neogramaticii, determină la începutul veacului nostru şi concentrarea atenţiei către faptele de limbă individuale, înspre *abaterile de la normă*, cauzate fie de incultura vorbitorului, fie de dorinţa lui de a inova, fie, mai ales, de intenţia de-a accentua în mod special, o anumită parte a comunicării. Dar acest ultim aspect priveşte capacitatea de *expresie* a unei comunicări verbale şi se bazează evident pe unele posibilităţi latente ale limbii comune, pentru că altfel, depăşind adică limitele acestora, vorbitorul ar risca să nu mai fie înţeles de ascultător. Se descoperă şi se analizează astfel un sector nou şi nelimitat al limbii într-o disciplină lingvistică nouă, *stilistica (limbii comune)*. Ch. Bally (ca şi Marouzeau) în *Traité de stylistique française* (ed. a II-a, Paris, 1951, vol. I. p. 16) o defineşte astfel: „Stilistica studiază faptele de expresie ale limbii, organizate din punctul de vedere al conţinutului lor afectiv, adică acele fapte care exprimă influenţa sensibilităţii asupra modului de a vorbi şi influenţa limbajului asupra sensibilităţii".

Conceptul de *stil* însă are o existenţă mai veche, aplicîndu-se asupra oricăror manifestări umane, pentru a le defini originalitatea, caracterul distinctiv. În literatură, pe urmele lui Aristotel, care distinsese stilul „comun" bazat pe „cuvinte obşteşti", de stilul „nobil", bazat pe cuvinte mai rare, provincialisme, metafore *(Poetica*, XXII, 1—23, cf. trad. rom., Bucureşti, 1940, p. 72, a lui D. Pippidi), estetica clasică dezvoltă o retorică şi o poetică normativă, utilizînd categorii foarte largi (stilul sublim etc.) care puteau fi realizate de scriitori numai prin respectarea strictă a regulilor (cf. Boileau, *Arta poetică)*. Romantismul şi celelalte doctrine

literare ale secolului al XIX-lea, eliberînd creația de dogmele teoretice, au modificat, implicit, conținutul categoriilor stilistice, mutînd atenția, de la principii generale, la realizarea lor concretă și individuală, pe urmele celebrului aforism al lui Buffon, *Le style c'est l'homme même.* Iată deci, că la începutul veacului nostru, evoluția lingvisticii și evoluția conceptului de *stil* ajung în același punct, ceea ce face posibilă joncțiunea lor, respectiv cercetarea stilului prin mijloace lingvistice, fapt nerealizat niciodată pînă atunci.

În România, după vechile manuale de retorică și două încercări fără prea mare importanță ale lui Negulescu (*Psihologia stilului*, 1896) și Ed. Gruber (*Stil și gîndire*, 1888), Petre Haneș este primul care se ocupă de stilistica limbii comune (*Dezvoltarea limbii literare române*, 1904), de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea pînă la marii clasici, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, urmărind destul de vag diferite particularități gramaticale și lexicale, în funcție de principalele momente literare ale perioadei. Adevăratul creator al disciplinei române Ov. Densusianu, prin cursul său *Evoluția estetică a limbii române* (1929—1931), în care stabilește o ecuație pe care o va relua și Vianu, anume că stilistica este o disciplină lingvistică cu implicații estetice, și urmărește apoi, cu sensibilitate și rigoare științifică, fonetica, morfologia, sintaxa și lexicul limbii române, din punctul de vedere al valorilor lor artistice. Observații stilistice individuale vom întîlni și în *Literatura modernă*, 1920—1921, fiind utilizate, pentru prima oară în România, tocmai ca argumente pentru definirea istorico-literară a scriitorilor, fapt remarcat adesea, ca un adevărat început de drum, și de către T. Vianu. G. Ibrăileanu, în cursul său de estetică literară (1925—1926), consacră capitole speciale figurilor de stil și versificației și le urmărește prima oară sistematic în opera unui singur poet (*Pe lîngă plopii fără soț*, 1920, *Eminescu. Note asupra versului*, 1929). Într-o carte cu totul discutabilă, Caracostea studiază *Expresivitatea limbii române* (1942), urmărind virtualitățile expresive ale sunetelor și cuvintelor cu eroarea fundamentală de a le rupe de funcția lor în context. Mai rodnică, pentru lectură, a rămas *Arta cuvîntului la Eminescu*, 1938. Un mare lingvist, Sextil Pușcariu, intercalează în *Limba română* (1940) profilul muzical al „Rugăciunii" lui M. Eminescu. *Stilistica limbii române* (1944, curs universitar 1939—1940) a lui Iorgu Iordan rămîne însă clasică în materie, înfățișînd sistematic *toate* valorile expresive ale limbii, în funcție de diferite situații posibile. Cît privește studiile despre stilul individual al scriitorilor, ele au fost destul de puține, de la Anghel Demetrescu, *Inovațiile lui Eminescu ca versificator*, la Dragoș Protopopescu (*Stilul lui D. Cantemir*, 1915) și la I. Iordan (*Limba lui Eminescu* Revista fundațiilor, 1940, nr. 5 ; conf. și alte lucrări mai recente).

Pe de altă parte însă conceptul de *stil* cunoaște o „carieră“ strălucită, în estetica mai ales germană, după primul război mondial. Dezvoltarea filozofiei culturii, în această perioadă, crearea marilor sinteze ale lui Wölfflin, Spengler și alții utilizează *stilul* în sensul definirii elementelor caracteristice unei epoci, unui curent, unei culturi în ansamblul ei, și chiar a unei națiuni, în evoluția ei istorică, politică și culturală. Prin găsirea unui „numitor comun“ al tuturor manifestărilor spirituale ale unei epoci sau națiuni, se intuiesc resorturile imuabile ale subconștientului, la indivizi sau popoare. Pornit de la acești teoreticieni, Lucian Blaga dezvoltă o construcție liric filozofică (*Filozofia stilului*, 1924 ; *Orizont și stil*, 1936 ; *Spațiul mioritic* 1936 ; *Geneza metaforei și sensul culturii*, 1937 ; ultimele trei alcătuiesc *Trilogia culturii*, 1944), susținînd că *matricea stilistică* a poporului român, categoria cea mai generală care guvernează comportarea românilor în istorie, civilizație și cultură, s-ar configura prin acțiunea acestor factori : orizont spațial, orizont temporal, accent axiologic, sensul mișcării (la noi, catabazic, de retragere din lume) și năzuința formativă.

O a treia accepțiune a conceptului de *stil* se datorește unui alt tip de aliaj între lingvistică, istorie literară și estetică, al germanilor Vossler, și mai ales Spitzer, urmați de o întreagă școală stilistică, influentă și astăzi, a lui Auerbach, Damaso Alnso, Harzfeld și mulți alții. Spitzer este preocupat de stilul autorilor, ca și de stilul unor epoci, plecînd însă nu de la construcții apriorice, vaste categorii ale subconștientului, precum teoreticienii orientării anterioare, ci de la realitatea mai sigură a unor construcții verbale recurente în opera respectivilor scriitori, studiați cu mijloacele riguroase ale lingvisticii. Spitzer se situează astfel la mijloc, între atitudinea unui Bally sau a unui Wölfflin, opunîndu-se amîndurora, dar și prezentînd similarități cu ambii. De Bally, Spitzer se apropie prin utilizarea categoriilor lingvistice, ca o „rețea“ în care să prindă intențiile expresive ale scriitorului, și chiar prin înțelegerea stilului ca variantă expresivă a limbii comune, dar se deosebește prin lipsa de interes pentru stilistica generală a limbii comune, prin reducerea efortului numai la unele aspecte *particulare* ale limbii unui scriitor, selectate nu în urma unei cercetări prealabile de ansamblu, ci prin propria-i intuiție. În același timp, Spitzer se apropie de Wölfflin, prin utilizarea intuiției ca factor decisiv al abordării textului literar, prin mișcarea obișnuită de la particular la general, în sensul de a descifra într-o construcție lexicală sau gramaticală, prin generalizare treptată, o trăsătură esențială a artei scriitorului, mai mult încă, *spiritul* epocii sau al națiunii ; se și deosebește de el, pentru că, pornind de la un fapt lingvistic incontestabil, spre deosebire de teoreticienii morfologiei culturii, el se lasă mai puțin tîrît de speculație și eșafodaje teoretice incontrolabile. Prin sinteza sa, Spizter a creat o metodă amplă, satisfă-

cătoare şi pentru nevoie de preciziune a unor critici, şi pentru păstrarea libertăţii de acţiune a intuiţiei, cerută de alţii. Prin aceste calităţi, care i-au asigurat o mare autoritate, Spitzer a influenţat cum vom vedea şi pe Tudor Vianu.

O altă orientare în critica şi teoria literară a veacului nostru, încadrată de obicei sub termenul general şi de aceea cam vag, de *structuralism*, a pornit din cercetările formaliştilor ruşi din deceniile al doilea şi al treilea ale secolului nostru, a continuat prin lucrările cercului lingvistic de la Praga, concomitent cu lucrările independente ale unor esteticieni germani, ca : Oscar Walzel şi anglosaxoni ca : I. A. Richard, René Wellek „noua critică" americană etc. şi apoi, mai ales după al doilea război mondial, s-a topit în curentul larg al structuralismului în lingvistică, format prin confluenţa şcolii lui F. de Saussure, a danezului L. Hyelmslev, a lingviştilor americani L. Bloomfield, E. Sapir şi mulţi alţii, dezvoltată în ultima vreme prin contribuţia statisticii, teoriei informaţiei, gramaticii transformaţionale, logicii matematice etc. Toate aceste preocupări lingvistice au dat relativ puţine rezultate în teoria literară, pentru perioada interbelică, datorită lipsei de clasificare a metodei, evidente în studierea limbii comune, dar greu de mînuit în domeniul mai delicat al limbajului artistic. Pe lîngă aceasta, lucrările atît de inovatoare ale formaliştilor ruşi n-au circulat decît în ultimii ani, prin traduceri fragmentare, iar cele anglosaxone au fost şi ele puţin urmărite pe continent. Aşa se explică de ce în România, înregistrăm ecouri numai la tezele lui Walzel, mai ales prin lucrarea lui Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice* (1937). Acesta accentuează că obiectul de studiu al esteticii este în primul rînd *opera*, pentru care aceasta trebuie un moment privită în afara determinărilor ei. Se observă apoi, poate prima oară la noi, că în afara efectelor obţinute prin imagini şi sonorităţi, o poezie impresionează prin *configuraţia* cuvintelor, prin ceea ce am numi astăzi „atmosfera" ei, sau mai exact lingvistic, contextul ei. Sînt urmăriţi apoi următorii factori de creare a atmosferei : ritmul, sonoritatea cuvintelor (respectiv melodia), imaginile şi mai ales arhitectonica poeziei, factorul cel mai important, compoziţia, *organizarea* internă a contextului studiată prea puţin chiar de Vianu şi stilisticienii mai noi, prin care valoarea lucrării de început a lui L. Rusu se păstrează şi astăzi.

Cum au apărut şi s-au dezvoltat preocupările de stilistică ale lui Tudor Vianu, pe acest fundal ? Cum am văzut, stilistica limbii comune a întrunit în România cele mai multe preocupări, în timp ce studiile de estetică, centrate pe diversele accepţii ale conceptului de stil, s-au rezumat la volumele lui L. Blaga şi L. Rusu, stilistica spitzeriană fiind aproape necunoscută pînă la T. Vianu. Acesta nu şi-a putut cristaliza propria concepţie decît delimitînd-o, evident, de cele existente în România. Vom începe, de aceea, prin a arăta cîteva asemenea luări de poziţie.

Cu prilejul unei prezentări festive a operei științifice a lui Iorgu Iordan[1], Tudor Vianu a adus mari elogii *Stilisticii limbii române*, considerînd-o un prețios echivalent al cercetării lui Bally și indispensabilă oricărui stilistician actual (observație reluată și în alte articole, precum *Cercetarea limbii literare...*). Aceeași înaltă apreciere a fost acordată studiilor lui O. Densusianu și G. Ibrăileanu. Obiecția generală făcută însă acestor tipuri de cercetare este că „nu pătrund în domeniul stilului artistic individual" care avea „să se impună cercetării mai noi". Obiecția indică convingerea lui T. Vianu, că stilistica nu trebuie redusă la rolul minor de anexă a istoriei limbii, semnalînd numai devierile de la normă în diferitele texte ale unei epoci, ci trebuie să urmărească înțelegerea mai adîncă a unui scriitor.

După o recenzie la volumul *Filozofia stilului* a lui Lucian Blaga[2], abia în 1937 Tudor Vianu se ocupă de problema stilului din perspectiva morfologiei culturii, în articolul *Stil și destin*[3], cînd, pornind de la unele sugestii ale lui Nietzsche și ale psihologiei mai noi, observă convergența unor date biografice, la Shelley, de exemplu, în ceea ce s-ar putea numi *unitatea stilistică* a unei vieți, concluzie pe care o consideră valabilă, cu unele rezerve, și pentru națiuni întregi. Vianu remarcă astfel, că este posibil a concepe „în mișcare" unitatea stilistică a manifestărilor spirituale ale unui popor, obținînd atunci, ca Spengler, ideea de *destin*. În continuare (fragment nepublicat în ediția de față), Vianu ajunge la altă interpretare a vechii noțiuni : „Destinul, s-a spus, lucrează ca un artist, cu preocupare de unitate stilistică ; pe cînd voința omenească încearcă să se sustragă unității destinului, pentru a-i substitui pe cea a ordinii umane"[4]. Această luare de poziție mi se pare interesantă nu numai pentru că atestă contactul lui Vianu cu o preocupare majoră a culturii acelei vremi, ci și pentru că indică chiar modul în care o va depăși. Mai întîi, el acceptă postulatul unității stilistice a unei națiuni sau vieți individuale, ca pe un fapt legat de experiența comună, dar nu se avîntă în speculații ca Spengler sau Blaga, detectînd factorii componenți ai acestei unități. Apoi, preferința pentru formula lui Spengler, în dauna celei prea „statice" a lui Nietzsche, se motivează tocmai prin faptul că primul acceptă mișcarea, devenirea istorică a unei națiuni. Dar prin chiar această preferință, Vianu se sustrage imobilismului conceptual cu care era privit atunci stilul unei națiuni, considerîndu-l o entitate în mișcare în permanentă formulare și reformulare, păstrînd comun cu teoreticienii „ortodoxi" numai încrederea în unitatea și stabilitatea extremă a categoriei. Or, tocmai în sensul *istoricității* și *individualității* se va

---

[1] *Iorgu Iordan și stilistica*, în „Limba română", 1958, nr. 5, p. 7—10.

[2] „*Gîndirea*", 1924, nr. 3.

[3] „*Revista Fundațiilor*", 1937, nr. 2, p. 281—290 ; republicat în „*Studii de filozofie și estetică*", 1939.

[4] *Studii de filozofie și estetică*, p. 49.

cristaliza concepția lui despre stil, în capitolul din *Estetica*, ca și în studiile ulterioare de natură lingvistică. Deși neformulate decis, rezervele lui Vianu față de accepția stilului în morfologia culturii se simt în interpretarea personală, moderată și echilibrată a acesteia.

În ceea ce privește orientarea structurală a stilisticii, Tudor Vianu n-a cunoscut, probabil, în perioada interbelică, ca și alți specialiști europeni, lucrările formaliștilor ruși. Prin comentarea directă a lui Oscar Walzel, însă, și prin unele aspecte ale metodei sale concrete, Tudor Vianu a dezbătut conceptul de *structură*, chiar înainte de-al doilea război mondial. Definind junimismul, Vianu scrie aceste rînduri, în 1938: „Junimismul a însemnat nu numai un curent literar, ci și o adevărată structură morală. O structură presupune integralitate și unitate, un mod de grupare a tuturor energiilor sufletești după un plan unitar și către finalități comune. Junimea mi se pare că corespunde ambelor condiții"[1]. Dincolo de validitatea afirmației despre Junimea, trebuie reținut apelul la conceptul de structură pentru a defini coerența unui ansamblu de indivizi, bazat pe *integralitate* și *unitate*, pe o schemă funcțională *(plan unitar)* și un scop comun *(finalități)*. Abstractizînd aceste criterii, nu sînt ele oare valabile pentru orice ansamblu structurat de elemente, inclusiv cel de elemente literare? Doar un an mai tîrziu, Tudor Vianu precizează un alt aspect al ideii de structură, *organicitatea ei*, explicînd sistemul estetic al lui M. Dragomirescu. Se remarcă două trăsături ale concepției acestuia: 1) evaluarea operei *în sine*, imobilă și anistorică, ceea ce este aprobat de Vianu doar ca necesitate metodologică, dat fiind caracterul prin excelență istoric al unei opere, și 2) conceperea operei ca organism, pe urmele indicațiilor lui Walzel, după care Vianu observă: „Nu este organismul o întocmire unitară și teleologică, o alcătuire în care părțile condiționează întregul și întregul părțile, o combinație de elemente închisă față de restul lumii și avînd propria ei legalitate interioară? Dar nu sînt acestea caracteristicile înseși ale operei de artă și ale frumuseții?"[2]. Nu putem susține, desigur, pe baza acestor citate, o preocupare statornică pentru structuralism, la Tudor Vianu, dar ele mi se par suficiente pentru a susține că, într-o epocă în care acesta era discutat curent, mai ales în psihologia și estetica germană, propriile păreri ale lui Vianu se clarificau treptat, conducîndu-l spre o înțelegere a conceptului, modernă și actuală *chiar* astăzi. Un ultim moment pe care aș dori să-l semnalez este cel al articolului „Gignomenon și gegonos"[3]. Acești termeni aparțin unui elev al lui Aristotel, Aristoxenos din

---

[1] *Studii și portrete literare*. Craiova, Editura Ramuri, 1938, p. 128.

[2] Mihai Dragomirescu. *Lecție de deschidere a cursului de estetică și critică literară la Facultatea de filozofie și litere din București*, 20 ianuarie 1939. p. 14.

[3] *Simetria*, București, III (1940—1941) p. 95—100. Integrat în articolul mai mare *Ut pictura poesis*, publicat în volumul de față.

Tarent, care înțelegea prin primul, succesiunea sunetelor într-o melodie, iar prin al doilea, percepția melodiei însăși, a configurației sunetelor.

Multă vreme ignorată, această idee capătă o neașteptată amploare la Oscar Walzel ca și în *gestaltism*-ul din psihologie. Walzel, comentează Tudor Vianu, vorbea astfel de un *sentiment configurațional* (Gestaltgefühl) care se iscă la cititor „din contemplarea poeziei ca *întreg*, din cuprinderea formei ei statice, a raporturilor coexistențiale care o compun. Acest sentiment rămîne în genere obscur. El se înviorează numai atunci cînd la recitirea poeziei, cu preocuparea de a identifica articulațiile ei și chipul în care părțile integrează totalul, *gignomenon* se cristalizează neapărat într-un gegonos"[1]. Acesta mi se pare a fi punctul în care concepția lui Vianu despre structură s-a clarificat pe deplin, el văzînd în aceasta și unitatea organică a operei, și interdependența dintre termenii constituenți și întreg, și configurarea structurii *în* operă, ca valoare estetică independentă, și *nouă* față de simpla lor sumă. Pe drept cuvînt, Vianu putea încheia : „Stilul ar fi consolidarea configurației printr-un sistem concentric de acorduri : *gegonos* în realizarea lui deplină. Toate ideile înfățișate aici alcătuiesc o bucată de estetică structuralistă, cu rădăcinile înfipte în antichitate. Susceptibilă de multe și interesante aplicații, ea este cu atît mai prețioasă cu cît filozofia modernă a structurii nu a tras încă toate consecințele în problema formei estetice"[2]. Am insistat asupra acestor citate, deoarece intercalarea paginilor din 1941 într-un studiu mai recent dovedește consolidarea conceptului de structură în stilistica lui Vianu. Fără a-l atașa cercetărilor lingvistice care *pornesc de la o* definiție generală a structurii destul de apropiată, Vianu rămîne la accepția estetică a termenului, dar recunoaște în el principiul director al științei moderne. Faptul trebuie subliniat pentru a se împrăștia prejudecata curentă că Vianu a rămas în stilistică departe de perspectiva structurală, ignorînd-o teoretic și practic. Adevărul ne cere să apreciem în Vianu unul dintre puținii români (alături de Liviu Rusu) din perioada interbelică, care și-a asimilat conceptul în estetică. Cum vom vedea, chiar studiile de stilistică lingvistică sînt influențate într-o anumită măsură de structuralism, fără explicitări însă, și fără tehnicitate impusă de acesta.

După principalele luări de poziție față de curentele stilisticii moderne (despre Spitzer n-a vorbit în mod special, dar concepția lui o vom întîlni, difuză în toată opera lui Vianu), să vedem acum în ce a constat evoluția propriu-zisă a concepției și activității stilisticianului român.

Este interesant că prima apropiere de stilistică se face din unghiul lingvisticii, în articolul *Limba literară*[3], Vianu susținînd, împotriva lui Camil Petrescu, necesitatea ca limbajul unor personaje să reflecte pre-

---

[1], [2] v. art. *Ut pictura poesis*, din volum.
[3] *Masca timpului*, București, 1926.

cis starea lor socială, motiv pentru care traducerea lui G. Murnu a *Iliadei* este îndreptățită, sugerînd o lume rurală arhaică. Observația ține însă mai mult de o intuiție artistică exactă, decît de o analiză lingvistică aprofundată, pe care o va întreprinde abia peste un deceniu și jumătate.

Putem considera de aceea capitolul *Stilul* din *Estetica,* prima elaborare propriu-zisă a conceptului, dintr-o perspectivă exclusiv estetică. De asemenea, putem afirma încă de acum, că Tudor Vianu a abordat stilistica modernă, *mai întîi ca estetician* și numai *după aceea,* ca lingvist. „Vom defini stilul: unitatea structurii estetice într-un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, națiunea, epoca sau cercul de cultură"[1]. În continuarea definiției, Vianu precizează: „Unitatea și originalitatea sînt cele două idei mai particulare care fuzionează în conceptul stilului. Este deci lipsit de stil amestecul de lucruri disparate și neasimilabile, confuzia și anarhia"[2], după care citează, și aprobă, critica lui Nietzsche la manifestările artistice ale epocii lui, pentru lipsa lor de stil, în sensul de lipsă a unității și originalității. Apoi, comparînd *stilul* cu *tipul,* sinteză care grupează operele în jurul unuia sau altuia dintre momentele constitutive ale artei sau în jurul totalității lor"[3], Vianu face această distincție: „Tipul este o noțiune pur sistematică. Stilul este o noțiune în același timp sistematică și istorică"[4]. Este important să reținem aceste precizări pentru că ele constituie nucleul stabil al concepției stilistice a lui Tudor Vianu, premisa estetică a viitoarelor abordări lingvistice. Remarcăm, de asemenea, că definiția dată mai tîrziu, pe baza elementului „gegonos", va continua, din alt punct de vedere, definiția din 1934, în sensul că va fi centrată tot pe ideea de structură unitară și omogenă a operei. Ideea de structură va continua în studiile viitoare, prin ideea *convergenței* observațiilor făcute la diferitele *nivele* ale expresiei, raportarea la *agent,* se va concretiza în creionarea profilului scriitorului, așa cum rezultă din convergența observațiilor (vezi mai ales studiul despre Odobescu); totodată, trebuie menționat că, dintre cei patru „agenți" enumerați aici de Vianu, doar primul, scriitorul individual, îi va reține atenția mai tîrziu, fapt caracteristic pentru orientarea spre obiectivitate și rigoare, care va interzice speculațiile incontrolabile în legătură cu marile categorii stilistice, obsedante pentru gîndirea germană interbelică, dar primite cu rezervă de Vianu, cum am văzut, chiar înainte de război. Ideea de originalitate și istoricitate a stilului implică procedeul *comparației* unei opere cu o alta, a aceluiași scriitor ori a altuia, respectiv depășirea evaluării *în sine* a unui text (cf. supra, obiecția la metoda lui M. Dragomirescu) și evaluarea ei într-un *context istoric.* Este, evident, premisa evocării *seriilor istorice stilistice* din *Arta prozatorilor români.* În fine, reținem ideea de *sistematică* a stilului, prin care Vianu se desparte oa-

[1], [2], [4], *Estetica,* p. 178.
[3], Idem, p. 177.

recum de metoda spitzeriană a găsirii „etymonului“ operei, pentru a intui într-un fapt particular spiritul ei, și anunță, justificînd-o estetic, viitoarea abordare lingvistică *exhaustivă* a faptelor de expresie. Cred că nu greșesc, de aceea, afirmînd că, în 1934, Tudor Vianu elaborase definitiv *principiile estetice* ale stilisticii, urmînd, în anii următori, să elaboreze *principiile ei lingvistice*. O serie de studii vor continua însă linia începută în *Estetica*, cum ar fi *Stil și destin*, *Stare poetică și formă poetică* și mai ales cele două studii masive *Problemele metaforei* și *Simbolul artistic*, scrise imediat după război, dar publicate abia în 1957 și, respectiv, 1966.

Abordarea lingvistică a stilului, anunțată în articolul din 1926, revine în *Paradoxul poeziei*[1] prin discutarea, deocamdată, a unei probleme care aparține în aceeași măsură esteticii generale și lingvisticii, anume problema *limbajului poetic*, adică a materialului specific al poeziei, cuvîntul, analogic cu piatra sau sunetul pentru sculptură, respectiv muzică, dar diferit prin calitatea lui paradoxală, de a fi în același timp, vehiculul cel mai eficace și cel mai rebel, ostil, al mesajului unui artist. Mi se pare interesant de remarcat, din nou pentru a sublinia exemplara continuitate, dar și evoluție a gîndirii lui Tudor Vianu, faptul că exact natura paradoxală a cuvîntului, și a limbajului poetic, devine obiectul studiului introductiv la *Arta prozatorilor români*, anume *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, ca și a primelor paragrafe din *Cursul de stilistică*, publicate la doi și, respectiv, trei ani, distanță de *Paradoxul poeziei*. Apelarea la studiul lingvistic al valorilor cuvîntului s-a făcut deci dintr-o necesitate metodologică, din nevoia de rigoare și obiectivitate, caracteristică întregii activități științifice a lui Vianu, și, în consecință, cu dezvoltarea studiilor de stilistică a limbii comune în România. Dar chiar din acest moment este vizibilă distanțarea lui Vianu de tipul de cercetare practicat de Ov. Densusianu, Ibrăileanu și mai ales Iorgu Iordan, ceea ce va mărturisi, cum am văzut, explicit, în unul din studiile viitoare. Tudor Vianu distinge, pe urmele lor, intenția *tranzitivă* a limbajului, prin care emițătorul *comunică* un mesaj, de intenția *reflexivă*, prin care același emițător *se comunică*, adică exprimă atitudinea sa față de cele comunicate tranzitiv, dar se distanțează atunci cînd aplică distincția asupra faptului artistic, reformulînd astfel definiția *stilului*: „ansamblul notațiilor pe care (scriitorul) le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobîndește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic“[2]. Aceasta a treia definiție a stilului se deosebește de precedentele prin exprimarea ei în termeni strict lingvistici, dar dezvoltă, de fapt, un anumit element al acestora, anume „raportarea la agent“; acțiunea directă și specifică a artistului asupra limbii române este tocmai amprenta „agentului“ și a o studia înseamnă exact a te „raporta“ la „agent“. Se conturează astfel o sti-

[1] *Studii de filozofie și estetică*, Casa Școalelor, 1939.
[2] *Arta prozatorilor români*, p. 20.

listică a „autorilor“ şi una a „curentelor“ pe baza similarităţii constatate la scriitorii înrudiţi. Vianu precizează apoi că metoda lui practică de lucru constă nu în semnalarea unor figuri de stil şi devieri de la normă, care pot fi întîlnite, de fapt, la mai mulţi scriitori ai aceleiaşi epoci, ci în detectarea elementelor *recurente*, a celor care asigură o *variaţie personală*, definitorie pentru scriitorul respectiv. „Vom spune deci că vechea stilistică, cu distincţiile ei, ne oferă unele elemente ale caracterizării, dar acestea trebuie dozate, diferenţiate şi grupate. Vechea stilistică ne-a dat o nomenclatură, dar aceasta urma să fie transformată într-un limbaj, în limbajul critic“[1]. Este evidentă deci intenţia lui Vianu de a face din stilistică o modalitate nouă şi mai eficace, a *criticii literare*, adică o disciplină care să utilizeze „plasa“ terminologică a lingvisticii, dar cu o finalitate estetică, pentru a pătrunde mai adînc în miezul operei literare, pentru a înţelege mai exact profilul unic al autorului ei. Este şi ceea ce va realiza, de altfel, practic, în capitolele dedicate scriitorilor români cei mai reprezentativi, în *Arta prozatorilor români*.

Cursul de stilistică, ţinut la Universitatea din Bucureşti în anii 1943—1944, reprezintă o încercare de sinteză asupra metodei, adresată unui public nespecializat, care are meritul de a defini foarte clar o serie de termeni (stil scriptic, stil vorbit, stil verbal, stil nominal etc.), procedeele cele mai frecvente de a valorifica latenţele expresive ale cuvintelor, în ordinea categoriilor gramaticale, precum şi unele tipuri ale liricii, printre care „formele şi atitudinile eului“, aplicate asupra poeziei eminesciene. În ansamblul lucrărilor de specialitate ale lui Tudor Vianu, *Cursul de stilistică* are meritul paradoxal de a conţine, *în germene*, aproape toate studiile pe care el le va întreprinde mai amplu în alte ocazii, dar tocmai prin aceasta, numeroase fragmente sînt astăzi depăşite, rămînînd să marcheze doar evoluţia lui Vianu însuşi. Pentru un începător, însă mai ales pentru elevi şi studenţi, cursul este încă util, chiar în forma lui nerevăzută de autor.

În primii ani după război, Tudor Vianu continuă studiile de stilistică mai ales asupra poeziei lui Eminescu atît în ceea ce s-ar putea numi stilistică lingvistică *(Structure du temps et flexion verbale, Le pseudo-impératif chez Eminescu)* cît şi în stilistica literară *(Structura motivului în poezia „O, mamă!“*, continuînd mai vechiul *Voluptate şi durere*, 1930). Interesant este că abia în acest grupaj de studii, influenţa lui Spitzer, deşi nemărturisită, este mai evidentă. Vianu procedează şi el acum la detectarea unui element-cheie fie verbal (pseudo-imperativul), fie literar (motivul liric, totodată sintagmă verbală, cum ar fi „farmec dureros“), îi analizează toate semnificaţiile şi apoi le extinde la arii artistice mai întinse. „Farmecul dureros“, de exemplu, dovedeşte şi o stare de spirit specifică poetului român, dar şi influenţa motivului „Sehnsucht“ din lirica romantică germană, cît şi a „dorului“, categorie polivalentă a poeziei noastre populare. Acest tip de studii stilistice, din

[1] *Arta prozatorilor români*, p. 10.

păcate mai puțin remarcat, a fost continuat, pînă în ultimii ani ai vieții, prin studii de semantică poetică, mai ales în legătură cu Eminescu și Arghezi.

După o întrerupere de cîțiva ani, Tudor Vianu scrie studiul program *Cercetarea stilului* (1955). Regăsim acum ideile mai vechi despre zonele cuvîntului (nucleu intelectual, note expresive), despre intențiile limbajului, dar și cîteva accente noi, foarte importante. Mai întîi, precizarea că „particularitățile de expresie pe care le studiază nu sînt simple *fapte de constatare*, ci *fapte de apreciere, valori*"[1]. (subl. aut.). Prin aceasta se separă net tipurile de studiere a „limbii literare" și a „stilului" : „Istoricul limbii se mărginește, așadar, la nivelul comunicării ; cercetătorul stilului trebuie să ia în considerare și notele însoțitoare expresive"[2]. Această rezervă dorește tocmai să stăvilească „pozitivarea" stilisticii, transformarea ei în anexa studiului limbii literare, înlocuirea, așa cum adesea au făcut alți cercetători, a evaluării operei *prin intermediul* analizei expresiei, cu interminabile liste de cuvinte sau forme gramaticale. Atitudinea lui Vianu are însă și o semnificație mai generală, care se cuvine subliniată, pentru că a fost adesea trecută cu vederea : *critica stilistică a fost, în intenția lui, o reacție la exagerările sociologiei ale unor critici literari din acei ani, prin deplasarea atenției asupra scriitorului*, a „măiestriei" sale, dincolo de afirmarea unor generalități vagi asupra conținutului unor opere care se uită că sînt *artistice*. Această idee apare în preambulul multor studii ale lui Vianu. Vorbind, la comemorarea unui secol de la moartea lui Bălcescu, despre diferitele studii care s-au consacrat rolului revoluționarului și ideilor gînditorului democrat, Vianu remarcă : „Prin toate aceste contribuții, cunoașterea operei și personalității lui N. Bălcescu a ieșit mult îmbogățită. Un aspect a rămas totuși mai puțin studiat, deși el întregește în chipul cel mai fericit imaginea scriitorului și a operei sale și merită în toate privințele a fi cercetat. Este vorba de aspectul artistic al operei lui Bălcescu, nu mai puțin important decît latura ei științifică și socială și stînd într-o strînsă legătură cu cartea. Meritele literare ale lui Bălcescu nu stau cu nimic mai prejos de acele care-i întregesc figura de cugetător și luptător și-i sprijină însemnătatea și faima" *(N. Bălcescu, artist al cuvîntului* ; cf. și începutul articolelor *„Arta lui Rabelais"*, „Arta lui Hugo" „Despre construcția „Anei Karenina" de Tolstoi" din volumul *Probleme de stil și artă literară)*. Observația a fost amplificată în *Stilistica literară și lingvistică* : „În locul unor observații exacte asupra chipului în care artiștii literari utilizează instrumentul obștesc al limbii, pentru a exprima concepția și viziunea lor despre lume, adeseori criticii și istoricii literari se mulțumesc cu simple considerații impresioniste în care se strecoară subiectivismul și arbitrarul, sau cu afirmații atît de generale, încît ele se pot aplica oricărui scriitor și oricărei opere". Este afirmat acum și al

[1], [2] *Probleme de stil și artă literară*, p. 200.

doilea sens polemic al criticii stilistice a lui Tudor Vianu, îndreptată nu numai împotriva sociologismului, care nu ţine seama de valoarea operei ca *artă,* ci şi împotriva criticii impresioniste, care se referă la această valoare, dar atît de vag şi generic, încît rezultatul este acelaşi : dezinformarea cititorului. Am subliniat aceste aspecte, pentru că, prin ele, poziţia stilisticii lui Vianu în ansamblul criticii literare şi a lingvisticii din ultimele două decade, mi se pare mai exact delimitată. Într-o istorie a criticii literare postbelice, atitudinea lui Vianu va trebui neapărat menţionată ca militînd pentru o înţelegere reală, ştiinţifică, a operei literare, împotriva tuturor exagerărilor şi erorilor unor „critici" ai epocii.

Revenind la *Cercetarea stilului* aş dori să citez finalul studiului, ca o concluzie asupra rolului de „disciplină de graniţă" pe care Vianu îl conferea stilisticii : „Cercetarea stilului în opera scriitorilor... nu trebuie concepută deci numai ca un capitol al istoriei limbii literare, ci şi al literaturii. Ea este locul în care istoria limbii şi a literaturii se întîlnesc". Această definiţie a stilisticii este, în acelaşi timp, manifestarea cea mai succintă, a atitudinii *sintetice* a lui Tudor Vianu, care dorea să topească într-un studiu cuprinzător, abordarea estetică şi cea lingvistică a operei literare, abordări pe care el însuşi le frecventase succesiv, cu ani în urmă. O dată cu *Cercetarea stilului,* putem considera încheiată *faza de elaborare a principiilor,* iniţial din punct de vedere estetic, apoi lingvistic, întinsă de-a lungul a două decenii (1934—1955, de la *Estetica* la *Cercetarea stilului).* Au existat desigur şi studii concrete în această perioadă, dar accentul a fost pus pe elaborarea metodei. Diferitele sugestii şi puncte de vedere parţiale culminează în studiul din 1955, ca într-o operă de sinteză, definitivă, de maturitate ştiinţifică.

Stilistica lingvistică şi literară, din 1957, va aduce puţine precizări noi, cea mai importantă fiind refuzul de a delimita stilistica lingvistică, studiul limbii comune, de stilistica literară, studiul autorilor. Importanţa acestui articol este mai mult polemică, înfrîngînd, după o dispută susţinută, îndoielile sau chiar refuzul altor cercetători de a accepta validitatea stilisticii ca ştiinţă de tip lingvistic şi totodată literar. În acelaşi timp, *Cercetarea stilului* deschide faza următoare a stilisticii lui Vianu, a lucrărilor sistematice, de analiză concretă a operei marilor scriitori, de dirijare a lucrărilor colective ; *Dicţionarul limbii poetice al lui Eminescu, Contribuţii la istoria limbii literare române în secolul al XIX-lea* (Buc., vol. I, 1956, vol. II, 1958, vol. III, 1962) întemeierea şi conducerea, un timp, a Cercului de poetică al Academiei Republicii Socialiste România (unde a şi ţinut comunicarea despre *Refrenul poetic*) şi, mai ales, entuziasta îndrumare a mai multor serii de tineri stilisticieni dintre care unii, astăzi, au devenit cercetători consacraţi, într-o adevărată şcoală de stilistică românească, în mare parte creată şi condusă de Tudor Vianu.

O ultimă chestiune referitoare la concepţia stilistică a lui Vianu, se referă la dirijarea analizei la toate nivelele expresiei. Roman Ingarden

stabilise[1] cinci straturi ale operei, sonor, gramatical, semantic, calitatea metafizică a operei și atitudinea autorului față de operă, pe care o critică *structurală* era datoare a le studia consecutiv. R. Wellek și A. Warren, în cunoscuta lor *Teorie a literaturii*, au redus cele cinci straturi ale lui Ingarden la primele trei, considerînd, pe drept cuvînt, că stratul semantic al operei le include și pe ultimele două. În concepția foarte largă a structuralismului organic al celor doi teoreticieni, opera prezintă o structură unitară, verificabilă în *fiecare* strat al ei. Tudor Vianu s-a apropiat mult de o asemenea abordare structurală în stilistică, atunci cînd, în *Cercetarea stilului* și mai tîrziu, în *Stilistica literară și lingvistică*, a susținut că stilisticianul trebuie să studieze consecutiv fonetica, lexicul, morfologia, topica, sintaxa, ordinea contextului, figurile de stil ale unei opere date. Considerînd categoriile de stil echivalente categoriilor lingvistice, Tudor Vianu admitea, implicit, ideea de *straturi* ale expresiei, ca și necesitatea de a se găsi, în ceea ce el numea *convergența* observațiilor, organizarea similară a straturilor, profilul operei. Apropierea de structuralism se oprește însă aici, deoarece, pe de o parte, straturile operei nu sînt analizate prin detectarea relațiilor dintre termeni, ci prin simpla enumerare a acestora, iar pe de altă parte, stratul semantic nu este exploatat complet, ci numai în zona lui lexicală, sau a tipurilor de metaforă, narațiune, descriere, portret, nu și a compoziției, a arhitectonicii operei. Studiul despre Odobescu, cel mai complet din acest punct de vedere, urmărește digresiunea, umorul, peisajul etc., în *Pseudo-kinigetikos*, iar din punctul de vedere al *procedeelor*, urmărite adesea în istoria evoluției lor în proza română, nu și al încadrării lor într-o structură compozițională, într-o schemă funcțională unică, a falsului tratat despre vînătoare. Este semnificativ că problema însăși a contextului a fost studiată cu atenție de către Vianu *(Contexte legate și nelegate)* din punctul de vedere al articulațiilor lui, hipotactice sau paratactice, fără a se ataca problema *compoziției* contextului, a structurii lui, aceeași în toate straturile, de la sonor la compozițional. Încă o dovadă a distanței minime care separă stilistica lui Vianu de cea propriu-zis structurală. Fără a supralicita „modernitatea" stilisticii lui Vianu, trebuie afirmat însă caracterul ei deschis, adică împingerea metodei de lucru (cum constatasem mai sus în legătură cu *principiile* ei teoretice), printr-un efort conștient și sistematic, dincolo de limita stilisticii mai vechi, pînă în acel punct în care încadrarea ei în „structuralism" s-ar fi făcut „de la sine", printr-un proces firesc de evoluție internă. Stilistica lui Tudor Vianu nu poate fi asimilată poeticii structurale, dar se află atît de aproape de ea, încît continuitatea lor se impune ca evidentă.

Spiritul de sinteză și măsură clasică al lui Vianu a sesizat însă unele exagerări ale poeticii mai noi, semnalîndu-le nu fără a le studia îndelung. În *Statistica lexicală și o problemă a vocabularului eminescian*

[1] *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931.

se recenzează critic lucrările de statistică în vocabular ale lui P. Guiraud, arătîndu-se viciul fundamental al metodei, numărarea ca unități egale a tuturor cuvintelor dintr-un text, deși acestea privesc ponderi diferite, și apoi, considerarea sensurilor denotative, de dicționar, ale cuvintelor, în afara nuanțelor multiple pe care ele le pot primi în context (sensuri conotative). Este adevărat că se poate răspunde acestei obiecții prin constatarea statistică obișnuită că, la un mare număr de ocurențe (cuvinte-apariții în text), erorile semnalate devin neglijabile, dar nu este mai puțin adevărat că obiecția lui Vianu rămîne valabilă și că studiile mai recente de statistică poetică, chiar la noi în țară, încearcă o corectare a metodei, prin mijloacele studierii în sintagme a termenilor, sau cu ajutorul semanticii transformaționale. Interesant este însă că Vianu aplică uneori spontan statistica unor elemente în textele unui scriitor, simțind nevoia unui criteriu cantitativ de apreciere, dar fără convingerea obligativității ei absolute, ca în lingvistica mai nouă. Iată ce notează, în legătură cu *Epitetul eminescian,* după un sumar calcul statistic : „Retragerea terminologiei artistice se produce în folosul terminologiei naturii, după cum ne-o dovedește, poate mai bine decît statistica vocabularului, observația modului cum compune poetul un peisaj cu temă asemănătoare în prima și în cea de-a doua fază studiată aci".

Un studiu cuprinzător al stilisticii lui Tudor Vianu ar trebui să urmărească și rezultatele ei concrete, dar atunci spațiul rezervat însemnărilor noastre ar trebui să crească extrem de mult. Într-adevăr, Vianu a abordat aproape toate tipurile posibile de stilistică. Simpla parcurgere a sumarului, de altfel intenționat organizat pe teme mări de studiu, o dovedește cu prisosință. De aceea, mă mărginesc la cîteva observații generale. Stilistica limbii comune cuprinde lucrări de sinteză mai ales despre secolul al XIX-lea, care rămîn esențiale pentru oricine studiază un anumit scriitor din această epocă. Dacă în ceea ce privește lexicul și morfologia există și alte lucrări de specialitate, în ceea ce privește însă evoluția unor forme literare, ca narațiunea, peisajul, portretul, dialogul etc., studiul *Etape din dezvoltarea artistică a limbii române* este singurul scris la noi, care reușește sesizarea evoluției lor, a complexității și rafinamentului crescînd al artei scriitorilor români, prin referințe obiective la fapte de expresie. Grupajul de articole referitoare la valorile stilistice ale unor timpuri verbale, studiază, mai aproape de linia Bally-Iordan, *latențele* expresive ale cuvintelor. Tot un caracter de sinteză au studiile privitoare la stilistica formelor poetice (metaforă, simbol, refren), care înseamnă explorarea latențelor lor (exact ca în cazul formelor verbale), dar și a funcțiilor estetice, psihologice, etnografice. În studiile de acest tip întîlnim îmbinarea cea mai înaltă a lingvisticii cu estetica, în sensul de transcriere a unor meditații de structură, complexă, excursiuni în zonele cele mai neașteptate ale culturii umane, paginile unui eseist cu voluptăți de erudiție inpenitentă.

Dar zona de rezistență a studiilor de stilistică ale lui Vianu o constituie fără îndoială cele dedicate unor autori individuali, prilej de verificare a validității metodei. Vianu a abordat în această direcție, studiul monografic (Bălcescu, Odobescu, Caragiale, Bogza, Rabelais), sau, tot monografic, prin exhaustivitatea lui, al *epitetului* la Eminescu, analiza unor motive lirice (Eminescu) sau procedee (Bălcescu, Arghezi, Tolstoi). Desigur, gradul de „penetrabilitate" ale acestora, în adîncul secret al operei, variază, și calitatea lucrărilor, de asemenea. Mi se pare însă evidentă, mai întîi, conducerea impecabilă a analizei, *știința* demonstrației, calme, egală cu sine, cu un soi de răceală impersonală a *probelor*, preferate fățiș unei convingeri prin fulguranța metaforei critice. Apoi, rezultatele în sine sînt cu totul remarcabile, tocmai prin vigoarea și măsura metodei. Se cunoaște, desigur, limbajul savant al lui Odobescu, construcția erudit ironică a lui *Pseudo-kinigetikos*, evocarea cam arheologică a scenelor istorice, umorul etc., dar aceste afirmații generale, evidente nu numai istoricului literar, ci și cititorului cult obișnuit, rămîneau oarecum fără legătură cu textul lui Odobescu, și arta sa, mai mult o emanație a personalității omului, decît un moment bine stabilit în evoluția capacităților artistice ale prozatorilor veacului trecut. Tocmai în această privință, precizia și obiectivitatea afirmațiilor, introdusă de Vianu este salutară și utilă. A discuta despre rentabilitatea și originalitatea unor întreprinderi critice, numai în sensul caracterului ei totalmente *inedit*, mi se pare o eroare de evaluare. Un act critic nu este util numai prin sporul său absolut de cunoștințe, relativ dificil într-o cultură cu oarecare tradiție în istoria literară, ci și prin *autoritatea* lui, prin puterea cu care se impune cititorului, prin durabilitatea și evidența afirmațiilor, care devin treptat *o dată* în exegeza scriitorului respectiv. Or în acest sens, *Arta prozatorilor români, Epitetul eminescian, Tehnica basoreliefului la N. Bălcescu, Observații asupra limbii și stilului la Odobescu* au devenit *clasice* în același sens în care sînt *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu sau lucrările lui D. Popovici despre Heliade Rădulescu. Chiar dacă documentele și punctele de vedere se înmulțesc, opiniile acestor cercetători trebuie consultate și orice opinie nouă se delimitează *numai* în funcție de ele. Critica lui Călinescu convinge prin strălucire și îndrăzneală, critica „stilistică" a lui Vianu convinge prin soliditatea armăturii, convergența observațiilor, prin capacitatea de a interpreta (cf. Spitzer !) artistic orice detaliu verbal aparent anodin, chiar dacă portretul care rezultă, conține culori obișnuite, nu tonuri violente, neprevăzute. Ciudat este că tehnica obișnuită de lucru a lui Vianu este tot utilizarea citatului, ca și la Călinescu, dar nu pentru a ilustra o afirmație și a considera, astfel, inutilă demonstrarea ulterioară a justeței ei, ci, dimpotrivă, pentru a oferi cititorului o „mostră" și a o analiza, apoi, după toate regulile analizei de text. Călinescu oferă valori apriorice, sperînd că se impun de la sine, Vianu oferă parcă „obiecte" și numai *după* o atentă examinare, conchide valoarea lor. De aceea, de-

monstrația sa înaintează cu prudență, dar cu atît mai convingător, de la un text la altul, găsind întotdeauna nu numai citatul cel mai semnificativ, ci și trăsătura lui cea mai expresivă, și, ca atare, cea mai susceptibilă (aici mi se pare a găsi influența profundă, permanentă, deși difuză, a metodei spitzeriene) de-a fi generalizată asupra întregii opere a unui scriitor, sau chiar asupra unei epoci (cf. și citatul de mai sus, din *Epitetul eminescian,* cu preferințe pentru analiza unor texte similare tematic, în locul statisticii seci).

Dar, la o cercetare mai atentă, chiar observațiile inedite „propriuzis" apar cu ușurință, neașteptată din cauza modestiei cu care sînt inserate în corpul masiv și uneori cenușiu al studiului ca întreg : observarea calității „juvenile" a universului eminescian, „exuberanța" stilistică a lui Arghezi, „grefînd" la nesfîrșit metafore în lanț ; frecvența epitetelor care exprimă vastitatea în spațiu a aceluiași univers eminescian, ca revers al „ahaicității" lui, a vastității în timp ; arborescența frazei lui Odobescu, expresie a clasicismului și armoniei creației sale, dar și umorul și lexicul lui popular, ca expresie a unui scriitor de tip neașteptat „oral", care „se ascultă" cînd scrie ; structura de „țesătură" a romanului *Ana Karenina,* adecvată necesității de a opune teze morale și sociale, a crizei unei societăți, ca și a crizei interioare a personajelor ; caracterul „cult" al evocărilor peisagiste ale lui Bogza etc., etc. și, mai presus de toate, stabilirea seriilor stilistice de prozatori români, adevărată culme a stilisticii lui Vianu și, poate, a întregii lui opere.

În *Arta prozatorilor români,* Tudor Vianu a inserat pe Titu Maiorescu, Odobescu sau I. Petrovici, în capitole, respectiv serii și familii, diferite, dar ei pot intra și într-o aceeași filiație, a eruditului de formulă clasică, olimpian contemplator al lumii, agitîndu-se inutil în jur, opunînd haosului real sau aparent ordinea clară a spiritului, raționalist de o încredere parcă naivă în posibilitățile omului, de fapt menținînd intangibil un ideal de perfecțiune prin gestul mereu reluat al ameliorării, un scriitor vibrînd poate mai mult la foșnetul paginii manuscrisului rar, decît la evenimentul real evocat acolo, omul sensibil, delicat, rezervat, cu o distincție secretă, puțin trist prin relativismul numeroaselor experiențe de cultură, dar savant laborios, cu o pasiune mereu tînără a detaliului ca și a sintezei, a descoperirii, a construcției. Încercasem să evoc tipul Odobescu-Maiorescu-Petrovici. Nu l-am descris însă mai curînd pe Tudor Vianu ? Profesorului Tudor Vianu îi plăcea să se considere ultimul savant enciclopedic, renascentist în fervoarea și proiectele sale de muncă, ușor alarmat de specializarea extremă a timpurilor moderne. Dar poate el a fost, mai curînd, un umanist introducînd precizia scientistă în lucrările sale, nu ca o concesie invaziei tehnice, ci ca un sacrificiu în fața zeului antic al Ordinii și Rigorii spiritului uman...

9 Iunie 1967 SORIN ALEXANDRESCU

I. PROBLEME TEORETICE

Paradoxul poeziei

O afirmaţie moştenită din vremea luptelor purtate în veacul trecut de către idealismul estetic ne asigură că deosebirea dintre forma şi materia unei opere de artă este cu totul ilegitimă, de vreme ce tocmai întrepătrunderea lor constituie realitatea artei. Smulse din această întrepătrundere, fiecare din elementele amintite îşi pierd caracterul lui estetic şi încetează să mai aibă vreun raport cu opera pe care adînca lor conexiune o întocmise. Marmura sculptorului şi pasta de culoare a pictorului nu aparţin sectorului estetic al realului decît în măsura în care un gînd artistic le pătrunde şi le dă formă. Înaintea acestei acţiuni, în afară de ea sau din pricina insuccesului ei, materia nu aparţine artei, ci naturii brute şi inexpresive.

Afirmaţia atît de apăsată asupra fuziunii dintre formă şi materie în artă şi-a avut rolul ei istoric ca un protest împotriva concepţiei filistine în care sfîrşea clasicismul. Potrivit acesteia, lucrarea artistică se reduce la manipularea unei serii de motive decorative, aplicate unei materii indiferente sau care posedă un interes decurgînd din alte izvoare decît cel estetic. Aşa, de pildă, pentru epigonii clasicismului, era poet individul care ştia să întrebuinţeze metafora şi comparaţia, hiperbola şi metonimia şi care, cu ajutorul acestor ornamente, ajungea să înfrumuseţeze fie o materie indiferentă, fie una vulgară, fie chiar o materie nobilă şi preţioasă cum este aceea a miturilor antice, atît de folosite de poeţii clasici. Pentru a face imposibil acest exerciţiu, care lasă un larg cîmp de acţiune oamenilor fără chemare, dar cu oarecare îndemînare şi instrucţie artistică, idealismul estetic în epoca post-kantiană făureşte teoria întrepătrunderii dintre formă şi materie în artă.

Oportunitatea acestei vederi şi adevărul ei de netăgăduit nu ne ascunde însă obiecţiile destul de temeinice care i se pot aduce. Căci deşi numai fuziunea formei cu materia produce realitatea artei, nu este ade-

vărat că înaintea acestei operații, materia nu poate avea nici un caracter estetic. O bucată de marmură este frumoasă prin modul cristalizării ei și prin lumina care o pătrunde, chiar mai înainte ca artistul să-i fi dat o formă oarecare. De asemenea există o frumusețe a bronzului și a lemnului, pe care cunoscătorul știe s-o recunoască și s-o izoleze de unitatea operei care a întrebuințat aceste materiale. Împrejurarea nu este deloc uimitoare dacă ne gîndim că înainte de a o supune prelucrărilor sale, materia a suferit acțiunea forțelor naturii și a căpătat o conformație uneori atît de adîncă și savantă, încît numai artistul știe s-o admire cu adevărat. Se poate spune deci că arta nu întrebuințează o materie informă și că prelucrările ei nu fac decît să continue, cu mijloace omenești, o acțiune începută de energiile firii. Materia poate avea deci o realitate estetică chiar mai înainte de a se înălța în planul artei. Pentru a fi ajuns la un astfel de rezultat se crea însă acea delimitare a noțiunilor „estetic" și „artistic", pe care idealismul estetic nu ajunsese s-o facă.

Mai există de altfel încă un motiv pentru a recunoaște nu numai relativa independență estetică a formei, dar și oportunitatea disocierii lor. Cine a întreprins vreodată o lucrare de estetică literară și-a dat neapărat seama că o operă poetică este făcută din două straturi estetice, unul datorit poetului și altul limbii pe care el o vorbește. Limba poetului și limba poporului, stilul individual al artistului și stilul colectiv al instrumentului lingvistic pe care artistul îl manipulează, inspirația personală și tradiția obștească se amestecă în doze variate pentru a determina caracterul precis al operei. Cine dorește să analizeze pînă la ultimul rest opera unui poet, trebuie să afirme în limbajul pe care acesta îl vorbește existența unui strat impersonal și colectiv care este materia lui. Estetica limbii, capitol important al esteticii literare, este de fapt cercetarea virtualităților estetice ale materiei folosite de arta poetului.

S-ar putea numi deci materie în artă toate acele elemente ale operei care preexistă lucrării artistului, pe care acesta le primește și care, pînă la un punct, i se impun. Așa fiind, am putut întrebuința termenul materie pentru a desemna și tema poetului (tema mitologică în cazul poeților clasici) și limba lui. Tematică și limbă fac parte deopotrivă din materia creației poetice, de vreme ce artistul le găsește constituite în momentul lucrării sale.

Caracterul special al materiei pe care o întrebuințează poetul, adică al limbii, împrumută artei sale un fel de a fi paradoxal și aproape tragic. Faptul că poetul este un artist care folosește materia limbii, amenință în orice clipă arta sa cu nimicirea. Nu există un artist care să fie obligat, în aceeași măsură ca poetul, să lupte cu materia destinată creației sale. Limba se prenumără printre cele mai improprii materii artistice. Desigur nu nesocotim faptul că limba are unele însușiri este-

tice, cum este de pildă tonul cu care se însoţeşte vorbirea, expresiile figurate sau acea mobilitate topică, graţie căreia cineva poate să exprime unele nuanţe afective prin simpla schimbare a locului pe care îl deţin cuvintele în propoziţie. Muzicalitatea poeziei, calitatea ei vizionară şi acea încatenare specială a cuvintelor care, după părerea lui Bremond, alcătuieşte elementul pur şi absolut al creaţiei poetice, se dezvoltă deopotrivă din amintitele calităţi estetice ale limbii.

Dar cu toate că limba posedă incontestabile însuşiri estetice, nu este mai puţin adevărat că dezvoltarea ei, precum şi aceea a întregii civilizaţii, tind să le limiteze în sfera lor de aplicare şi în însemnătatea lor. Astfel, cu toate că o mulţime de cuvinte şi expresii ale limbii au o origine figurativă, de la un timp nimeni nu le mai resimte ca atare. În adevăr, cîţi dintre cei care afirmă că scriu cu pana sau cu peniţa, ştiu că întrebuinţează o metaforă? Tot astfel, acompaniamentul melodic al graiului, ceea ce se numeşte tonul cu care vorbim, este mai puţin izbitor la oamenii bine educaţi. Proasta creştere a cuiva, vulgaritatea moravurilor şi a felului său în general de a fi transpar nu numai în gesticulaţia abundentă, dar şi în tonul prea accentuat al vorbirii sale. Se poate spune dar, că progresul civilizaţiei, cu tot ceea ce acest proces presupune ca răspîndire a bunei educaţii şi ca sporire a nivelului ei, atenuează elementul melodic în limbă. Observaţia ne arată că atît popoarele civilizate cît şi cercurile sociale mai distinse în sînul tuturor popoarelor, dau impresia unei sobrietăţi mai mari în vorbire, un efect care provine şi din atenuarea elementului melodic al graiului. În sfîrşit, mobilitatea topică tinde şi ea să se limiteze. Desigur, vor exista totdeauna oameni care vor spune îmi pare bine sau bine îmi pare, pentru a exprima două nuanţe deosebite ale satisfacţiei. Totuşi, mobilitatea topică nu se menţine decît în anumite domenii ale comunicării verbale, în marginea cărora creşte necontenit regiunea limbajului juridic, ştiinţific şi tehnic, unde varierea locului cuvintelor în frază este de obicei evitată. Prin toate aceste atenuări sau mărginiri ale mijloacelor de care se serveşte expresia, caracterul estetic al limbii păleşte în aceeaşi proporţie.

Se poate spune deci că poetul are de lucrat o materie în care virtualităţile estetice se găsesc într-o descreştere fatală. Materia poetică este cu atît mai ingrată cu cît ea este adaptată în cea mai mare parte a ei la alte scopuri decît cele practice. Psihologul francez Fr. Paulhan a distins o dată două funcţiuni deosebite ale limbajului. Limbajul, spune el, este făcut pentru a comunica gîndirea şi a influenţa atitudinea semenilor, cît şi pentru a sugera gînduri şi sentimente, care rămîn inexprimate în mod explicit. Dintre aceste funcţiuni, numai cea din urmă, funcţiunea sugestivă, dă naştere creaţiunii poetice, în timp ce prin cealaltă funcţiune, limba rămîne o unealtă a vieţii practice şi sociale. Paulhan nu se întreabă care dintre funcţiunile deosebite de el ajung în

limbă la o dezvoltare mai mare. Nouă ni se pare însă că funcţiunea intelectuală şi practic activă precumpăneşte hotărît asupra celei poetic-sugestive. Limba este făcută pentru a transmite ordine şi avertismente, observă o dată Bergson. Ea mai este făcută pentru a comunica şi a primi informaţia necesară orientării practice. Cu mijloacele create de aceste nevoi trebuie să lucreze poetul. S-ar putea spune că materia poeziei este prin excelenţă prozaică. În acest înţeles am putut spune că, judecată în raport cu materia pe care o întrebuinţează, situaţia poeziei este paradoxală şi tragică.

Nici una din celelalte arte nu utilizează un limbaj de semne coordonate cu alte finalităţi decît cele artistice. Nici culoarea, nici forma, nici sunetul muzical nu intră, aşa cum fac cuvintele limbii, în constelaţii spirituale antagoniste. Puţina întrebuinţare pe care o dau formei şi culorii hărţile geografice, schemele şi diagramele ştiinţifice etc. nu le influenţează caracterul. Forma şi culoarea, întocmai ca sunetul muzical, rămîn în primul rînd mijloace ale expresiei artistice. Pictorul şi sculptorul, arhitectul şi compozitorul n-au în nici un moment de luptat cu contraindicaţii fixate în natura însăşi a materiei în care trebuie să se exprime. Astfel de greutăţi sînt tot timpul ale poetului, care are de luptat fie cu uscăciunea termenilor, fie cu locurile comune, fie cu vulgaritatea şi cu sutele de asociaţii pe care viaţa limbii le culege în drum şi pe care poetul este uneori bucuros să le folosească, alteori însă ar dori să le evite. Dar dacă limba este o materie în atîtea chipuri improprie şi dacă, cu toate acestea, poetul ajunge s-o facă plastică pentru scopurile sale, aceasta alcătuieşte nu numai paradoxul, dar şi izbînda miraculoasă a poeziei.

Cum izbuteşte poetul în lucrarea sa ? Operaţia este extrem de delicată şi n-am întîlnit încă tratatul de poetică unde taina ascunsă a creaţiei literare să fie descrisă în toată complexitatea şi gingăşia ei. S-ar putea spune că poetul merge în contra curentului limbii, că el urcă panta pe care limba coboară şi că se apropie de izvoarele de care ea se depărtează neîncetat. Astfel, în timp ce limba devine din ce în ce mai abstractă şi mobilitatea ei topică se reduce necontenit, poetul ştie să-i redea prospeţimea sensibilă şi s-o menţină fluentă şi vie. Impresia că limba trăieşte o viaţă deosebită în întrebuinţarea pe care i-o dă poetul, provine în parte din pecetea stilistică individuală pe care o primeşte, în parte din readucerea ei către o etapă anterioară a evoluţiei străbătute. Această îndoită împrejurare explică acea impresie greu de analizat pe care ne-o sugerează limba marilor poeţi, de pildă limba lui Eminescu, care pare în acelaşi timp foarte nouă şi foarte românească. Această fuziune a individualului şi naţionalului în impresia pe care o comunică, alcătuieşte misterul cel mai delicat al limbii poetice.

UT PICTURA POESIS

Maxima formulată de Horaţiu în *Epistola către Pisoni*, versul 361 : *Ut pictura poesis* este totdeauna pusă în legătură de comentatori cu observaţia lui Simonide, transmisă de Plutarh *(De Gloria Atheniensium)* : „pictura este o poezie care tace, poezia o pictură care vorbeşte". Raportul, astfel precizat, între poezie şi pictură, alcătuia o idee adeseori reluată în antichitate. Unii din istoricii teoriilor estetice la cei vechi au urmărit această idee cu o evoluţie de mai multe sute de ani, ca, de pildă, Ed. Müller, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, 1834, I, 18—19, II, 223, 247, 249, care o semnalează la Sofocle, la Plutarh, la Quintilian, la Dio Chrysostomus.

Evoluţia ideii despre raporturile poeziei cu artele plastice a continuat şi peste pragul antichităţii, uneori cu precizări cu totul diferite. În această privinţă, îi datorim lui K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, I, *Mittelalter, Renaissance, Barock*, 1914, p. 183 şi urm., observaţia că epoca barocului răstoarnă maxima horaţiană, transformînd-o în contrariul ei : *ut poesis pictura*. Este într-adevăr caracteristic pentru baroc tendinţa de a pătrunde reprezentările picturii, prin intermediul alegoriei, de multe idei literare ; o tendinţă remarcată de Winckelmann, citat de Borinski, care în *Erläuterung der Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, p. 96, face următoarele observaţii : „A apărut o epocă în lume, cînd o mare mulţime de învăţaţi s-a ridicat cu o adevărată turbare pentru distrugerea bunului gust. Aceşti învăţaţi nu mai vedeau în natură altceva decît simplitatea cea mai copilărească şi se socoteau astfel obligaţi să o facă mai inteligentă *(witziger)*. Tineri şi bătrîni au început atunci să picteze (în loc de imagini) devize şi simboluri...".

Cine urmăreşte dezvoltarea maximei horaţiene de-a lungul timpului, ajunge la un adevărat moment crucial al acestei evoluţii, cînd Lessing ridică împotriva ei obiecţii care, multă vreme, au părut hotărîtoare. În *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1765, cap. XVI, Lessing scrie : „Dacă este adevărat că pictura foloseşte pentru imitaţiile ei mijloace sau semne cu totul deosebite de cele ale poeziei, şi anume figuri şi culori în spaţiu în loc de tonuri articulate în timp, şi dacă este de netăgăduit că semnele au un raport adecvat cu lucrurile semnificate de ele, atunci semnele simultane ale picturii nu pot reprezenta decît obiecte spaţiale, în timp ce semnele succesive ale poeziei nu pot să arate decît lucruri care se succedă în timp", adică evenimente, întîmplări. Poezia povesteşte deci întotdeauna şi ajunge să reprezinte lucrurile, prezentîndu-le în desfăşurarea lor, aşa cum a făcut Homer în *Iliada*, atunci cînd a arătat cum a fost lucrat sceptrul lui Agamemnon sau scutul lui Achille.

Dacă examinăm bine teoria lui Lessing înţelegem că, în realitate, scopul poeziei nu era pentru el atît de deosebit de cel al picturii. Întoc-

mai ca și pentru autorii antici, poezia își propune, după cît crede Lessing, reprezentarea în fantezie a realității, numai că autorul tratatului *Laokoon* socotește că această reprezentare se face, în poezie, prin utilizarea mijloacelor succesive ale unei narațiuni. Rezistența atît de robustă a teoriei despre poezie ca pictură se datorește, printre altele, înțelegerii gîndirii ca reproducere de imagini, o înțelegere care, la rîndu-i, a străbătut veacurile, deoarece o întîlnim deopotrivă la antici ca și la gînditorii moderni, de pildă la H. Taine, *De l'Intelligence,* t. I, l. II, ch. I, pentru care gîndirea ar fi „un polipier de imagini".

Taine își publică opera în 1870, adică în ajunul epocii care, în legătură cu impresionismul în pictură, trebuia să reînvie printre poeți și romancieri vechea veleitate de a picta prin cuvinte. A fost deci o reacție față de un curent al timpului cînd Th. A. Meyer, în *Das Stilgesetz der Poesie* 1901, a arătat, în urma unei perfecționări a observației psihologice, că un text literar nu produce propriu-zis reprezentări ale fanteziei, imagini comparabile cu cele ale picturii, ci mai degrabă efecte mai mult sau mai puțin puternice, asemănătoare cu cele produse de percepția directă a realității sau de percepția reprezentărilor plastice ale acesteia. Fiindcă, în poezie, trăim puternic sentimentele inspirate de lucruri sau situații, avem impresia, observă Th. A. Meyer, că și vedem imaginile acelor situații sau lucruri. Rectificarea lui Th. A. Meyer însemna punctul cel mai îndepărtat al lichidării unei teorii de mai multe ori milenare, sintetizate de horațianul *Ut pictura poesis.*

Dar dacă, pentru observația psihologică modernă, poezia încetează de a fi o pictură grăitoare, alte raporturi posibile dintre poezie și artele plastice au continuat a fi afirmate. Astfel, îndată ce s-a stabilit că timpul este forma tuturor experiențelor interne, devenea limpede că și operele spațiale, întrucît sînt percepute, adică întrucît sînt încorporate experienței lăuntrice, aparțin succesivității. De asemenea, operele de artă succesive, în măsura în care integrează pentru contemplator anumite efecte de ansamblu, cad sub categoria coexistenței. Noua psihologie structuralistă vorbește, de pildă, în cazul melodiilor, de o structură a lor, de o formă prin ajutorul căreia le recunoaștem chiar atunci cînd sînt executate în game diferite. Deosebirea între artele succesiunii și ale coexistenței se lichida astfel prin considerarea lor psihologică și dintr-un alt punct de vedere decît cel adoptat de Th. A. Meyer.

Pentru a ajunge la un asemenea rezultat nu era însă absolută nevoie de intervențiile combinate ale epistemologiei și ale psihologismului mai nou. Cercetătorii vremii l-ar fi putut găsi tot în textele antichității. A produs deci oarecare senzație intervenția muzicologului Hugo Riemann care, într-o comunicare prezentată primului Congres Internațional de Estetică și Știința Artei, ținut la Berlin în 1913 (*Bericht,* Stuttgart, 1914, p. 518 și urm.), a scos în evidență din vechiul și renu-

mitul tratat de *Armonie* al lui Aristoxenos din Tarent (sec. al IV-lea î.e.n.), noţiuni estetice uimitor de moderne. Aristoxenos din Tarent, elev al lui Aristoteles şi continuator al unora din temele pitagoriciene şi platonice, trece cu drept cuvînt drept muzicologul cel mai reprezentativ al antichităţii. Istoricii muzicii făceau însă referinţe la Aristoxenos mai mult pentru a stabili organizarea sistemului tonal şi canoanele muzicii greceşti. Riemann aducea însă un ecou de altă însemnătate. În audiţia unei bucăţi muzicale, Aristoxenos arătase că urechea prinde nu numai succesiunea sunetelor, dar şi chipul în care, prin funcţiunea memoriei, ele se adună şi se compun într-o adevărată configuraţie spaţială. Alături de desfăşurarea bucăţii muzicale, *gignomenon*, urechea prinde configuraţia ei, *gegonos*. Observaţia aceasta este cu atît mai remarcabilă cu cît Aristoxenos este şi autorul unei clasificări a artelor, amintind de aproape pe aceea a lui Lessing. El distinge, în adevăr, între arte ale acţiunii şi ale împlinirii, arte *muzice* (muzica, poezia, orhestica) şi arte *apotelestice* (arhitectura, pictura, plastica). Cf. F. Westphal, *Die Musik des griechischen Altertums*, 1883.

Cîţiva ani după comunicarea lui Riemann, istoricul şi esteticianul literar Oscar Walzel formula principiile noii metode ale explicării reciproce a artelor. În comunicarea sa, apărută sub titlul *Weschselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung Kunstgeschichtlicher Grundbegriffe*, Berlin, 1917, Walzel îşi propunea să aplice în literatură categoriile stabilite cu atîta precizie de H. Wölfflin, cu prilejul analizei vizualităţii în trecerea de la plastica Renaşterii la aceea a barocului (în lucrarea : *Grundbergriffe der Kunstwissenschaft*, 1915). Dezvoltării acestui program i-a consacrat Walzel mai tîrziu o bună parte din opera sa fundamentală în domeniul ştiinţei literare : *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, 1923. Dar pentru desăvîrşirea lui. vechea pereche aristoxenică de concepte nu putea aduce serviciile ei ? În chipul nostru de a înregistra poezia, *gignomenon* nu se însoţeşte oare prin *gegonos*, percepţia succesivă nu integrează oare o configuraţie ? Walzel crede a putea răspunde afirmativ acestei întrebări : „Poezia, *scrie el*, este o artă succesivă întocmai ca şi muzica. Desigur muzica ne oferă o succesiune de tonuri şi produce prin aceasta o succesiune de sentimente. Poezia nu se opreşte aici ; ea provoacă şi o succesiune de reprezentări. Dar configuraţia întregului unei opere poetice nu poate fi decît atunci cuprinsă cînd întregul se oferă ochiului interior ca o coexistenţă statică (*Gehalt und Gestalt*, p. 278). Cititorul care străbate o poezie subliniază prin sentimentul său feluritele ei momente. În afară de această înşiruire de momente, există însă şi un sentiment configuraţional *(Gestaltgefühl)* care se dezvoltă din contemplarea poeziei ca întreg, din cuprinderea formei ei statice, a raporturilor coexistenţiale care o compun. Acest sentiment rămîne în genere obscur. El se înviorează numai atunci cînd recitirea poeziei, cu preocuparea de a identifica articula-

țiile ei și chipul în care părțile integrează totalul, *gignomenon* se cristalizează neapărat într-un *gegonos*. Poate că nu toți cititorii de poezie izbutesc să obțină această transformare. Poate că numai pentru acei lectori care aparțin unui anumit tip de imaginație, poezia se constituie ca o configurație spațială. Walzel mărturisește însă că îndată ce a fost făcut atent asupra acestor procese, misterul compoziției poetice i-a devenit cu totul limpede.

Sfera de probleme pe care am înfățișat-o pînă aci a primit un important adaos de adînciri și clarificări prin contribuția esteticianului Broder Christiansen, care, în lucrarea *Die Kunst*, 1930, folosește la rîndul lui vechile concepte aristoxenice. Pentru B. Christiansen, orice operă de artă este o bucată de viață, adică o structură de *încordări și destinderi* subliniate în sentimentul contemplatorului printr-o serie de *tonuri interioare*, deopotrivă cu cele pe care le remarcase Goethe atunci cînd vorbise despre efectele sensorial-etice *(sinnlich-sittlich)* ale culorilor, de pildă de sentimentul rece, de vid și tristețe al albastrului sau de siguranță în triumf a roșului etc. Evident, tonurile interioare care însoțesc contemplarea unei opere de artă nu rămîn fără nici o legătură între ele. Ele integrează o unitate. În acest punct, cercetarea lui Christiansen face să intervină distincția aristoxenică, nu însă fără a o supune unei prelucrări, care înseamnă și un progres necontestat al cercetării. Astfel, împotriva părerii antice care socotea că *gegonos* este un rezultat al memoriei, Christiansen observă că, amintirea neputînd să păstreze toate momentele unei opere de artă succesive și să și le reprezinte în aceeași clipă, integrarea totalului nu poate fi un produs al memoriei. S-ar putea spune atunci că memoria nu păstrează decît unele momente ale desfășurării, ale lui *gignomenon*, dar în cazul acesta unitatea care s-ar compune din ele ar fi ceva mai sărac și oricum altceva decît configurația reală a operei. S-ar mai putea spune că *gegonos* n-ar fi decît un efect al diverselor calități sensibile în care se despică, pentru percepția noastră, ființa operei. Să încercăm a face să răsune dintr-o dată toate sunetele care compun o melodie. Haosul sonor ivit pe această cale va fi cu totul altceva decît melodia însăși și conștiința n-ar putea să sesizeze configurația ei. *Gegonos* este deci ceva deosebit de suma sau chiar de sinteza datelor sensibile ale memoriei. Ea este o altă realitate care ni se impune chiar din primele momente ale percepțiunii succesive a unei opere. Nu trebuie să așteptăm sfîrșitul unei plăsmuiri artistice succesive pentru a o înregistra. Din primele ei tacturi, liniile generale ale configurației ni se impun. Și după cum planta crește din sîmbure, tot astfel opera se dezvoltă din acel nucleu al configurației. devenit mai bogat atunci cînd opera se găsește la finele ei; dar este prezent încă, din primele ei momente. Christiansen crede că poate recunoaște în această realitate generatoare un integral al tonurilor interioare, un fenomen deopotrivă cu memoria care, în fiecare din clipele

ei este grea de tot trecutul și de tot viitorul conștiinței. Care sînt mijloacele care *consolidează* configurația unei opere? Christiansen răspunde: structura acordurilor ei. Pentru a ilustra această nouă idee, autorul citează următoarea poezie tradusă din limba persană:

„Hast Kronen du und eine Welt gewonnen,
frohlocke nicht darüber, es ist nichts.
Und ist dir einer Welt Besitz zerronnen,
so traure nicht darüber: es ist nichts.
Vorüber gehn die Schmerzen, gehn die Wonnen:
geh an der Welt vorüber; es ist nichts.

Chiar după conținutul ei, observă Christiansen, a doua strofă se situează simetric față de cea de-a treia, cuprinde pe cele precedente ca un cerc. Întregul face impresia unui acord perfect. Cu ajutorul noțiunilor cîștigate pînă acum, ajunge Christiansen să definească fenomenul mult discutat al stilului, drept convergența tuturor acordurilor unei opere. Stilul ar fi consolidarea configurației printr-un sistem concentric de acorduri: *gegonos* în realizarea lui deplină.

Toate ideile înfățișate aci alcătuiesc o bucată de estetică structuralistă, cu rădăcinile înfipte în antichitate. Susceptibilă de multe și interesante aplicații, ea este cu atît mai pretențioasă cu cît filozofia modernă a structurii nu a tras încă toate consecințele în problema formei estetice. Această teorie este și ultima formă pe care a luat-o adagiul horațian amintit aci.

STILUL

Stabilind feluritele tipuri de artă am făcut prima încercare de a stăpîni teoretic varietatea nesfîrșită a operelor date în experiența artistică. Aceste opere s-au arătat susceptibile de a se grupa în anumite clase cuprinzătoare, după particularitățile pe care le manifestă în raport cu unul sau altul dintre momentele constitutive ale artei în genere. Astfel, opere aparținînd unor artiști sau epoci diferite, ba chiar unor arte felurite, pot intra în clasa aceluiași tip. Pentru a relua un singur exemplu, tipului plastic îi aparține nu numai pictura Renașterii și mozaicurilor bizantine, dar și tragedia clasică deopotrivă cu sculptura greacă. Aceleași particularități ale clarificării prin artă leagă toate aceste opere între ele în unitatea aceleiași clase omogene. Pentru scurtarea expunerii au fost citate uneori mai puține sau chiar un singur exemplu, menținîndu-se însă totdeauna subînțeleasă ideea că prin tipuri se organizează întreaga experiență artistică, introducîndu-se unitate și sistemă

în cuprinsul ei. Chiar dacă pentru un tip nu este cu putinţă să se invoce decît un singur exemplu, virtualitatea lui rămîne nesfîrşită. Astfel, pentru modalitatea izolării în spaţiul transcendent în legătură cu reprezentarea plastică a omului, sfîntul bizantin rămîne pînă azi singura pildă cu adevărat valabilă. Nimic nu ne împiedică însă a crede că o dată cu refacerea condiţiilor spirituale care comandă izolarea în acelaşi nivel al spaţiului, alte opere de artă nu vor intra în cadrul aceluiaşi tip.

Tipul rămîne deci prima încercare de sinteză teoretică în artă. El nu este însă singura. Stilul este o altă sinteză teoretică de acest fel. Deosebirea dintre stil şi tip este destul de delicată şi în realitate ea a fost adeseori trecută cu vederea. Căci stilul, ca şi tipul, grupează operele de artă după similitudinea structurii lor. Apoi, întocmai ca tipul, principiul de grupare a operelor trebuie căutat într-o tendinţă extraestetică a spiritului. De ce goticul sau rococoul au adoptat anumite particularităţi structurale pentru grupa de opere pe care o denumesc, se explică în întreaga cercetare modernă, prin misticismul omului medieval în primul caz, prin rafinamentul social al mediului creat de monarhiile occidentale în veacul al XVIII-lea, în al doilea caz. În acest înţeles, L. Blaga are dreptate să spună: „Stilul reprezintă nişte valori extraestetice pătrunse în estetic". Dar cu toate aceste apropieri dintre stil şi tip, deosebirea dintre ele nu este mai puţin sensibilă. Tipul grupează operele în jurul unuia sau altuia dintre momentele constitutive ale artei sau în jurul totalităţii lor. Stilul le grupează însă în jurul agentului lor artistic fie acesta o individualitate artistică, o epocă, o naţiune sau chiar un întreg cerc cultural. Din această pricină se poate vorbi de un stil individual, cum ar fi stilul lui Dante sau Shakespeare, de un stil epocal, cum ar fi romanicul sau goticul, de un stil francez sau german şi de stilul antic sau modern. Niciodată însă nu se poate lega vreunul din aceste atribute de noţiunea vreunui tip. Unitatea unui tip este totdeauna superioară distincţiilor individuale sau istorice. Sfera lui este cu mult mai întinsă. Particularităţile de structură ale dramei lui Shakespeare nu ne îndreptăţesc niciodată să vorbim de tipul dramei shakespeariene, ci numai de stilul ei. Prin stilul ei, drama lui Shakespeare este unică. Prin tipul ei, ea aparţine, după cum a arătat bine O. Walzel, formei baroce a artei, în care intră nu numai majoritatea operelor de pictură, sculptură şi arhitectură din epoca imediat următoare Renaşterii, dar şi modalităţi artistice epocal diferite, cum ar fi de pildă goticul flamboyant etc. Confuzia dintre stil şi tip provine adeseori din faptul că amîndouă sînt asociate cu aceleaşi atribute. Se vorbeşte astfel de stilul şi de tipul baroc, deşi aceste două expresii desemnează sinteze teoretice deosebite. Tipul este o noţiune pur sistematică. Stilul este o noţiune în acelaşi timp sistematică şi istorică. Raportîndu-ne la diferenţierile metodologice pe care le face Rickert, s-ar putea spune că tipul este pro-

dusul unei operaţii de generalizare, pe cînd stilul al unei lucrări în acelaşi timp de generalizare şi de individualizare. Stilul este astfel, din punct de vedere metodologic, o noţiune mixtă în care se întrunesc perspectiva istorică cu cea sistematică. Căci el unifică un grup de opere, nu după raportul lor de succesiune, aşa cum face istoria în interiorul seriilor sale, ci după similitudinele lor de structură.

Vom defini stilul: unitatea structurii artistice într-un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, naţiunea, epoca sau cercul de cultură. Unitatea şi originalitatea sînt cele două idei mai particulare care fuzionează în conceptul stilului. Este deci lipsit de stil amestecul de lucruri disparate şi neasimilabile, confuzia şi anarhia. În acest înţeles putea Nietzsche să extindă noţiunea de stil de la întrebuinţarea ei artistică, asupra manifestărilor de cultură ale unui popor, deplîngînd lipsa de stil a culturii germane din vremea lui, în care i se părea că se amestecă haotic influenţe pornind din punctele cele mai variate ale istoriei. Lipsită de stil este şi unitatea moartă, coeziunea mecanică din care nu ne vorbeşte o individualitate originală animatoare. „Le style c'est l'homme", spunea Buffon şi ar fi putut adăuga că este naţiunea, epoca sau cercul de cultură căreia opera îi aparţine. Prezenţa şi influenţa acestor centre, acţiunea lor spirituală şi unificatoare o constatăm şi preţuim în fenomenul stilului. Cînd însă originalitatea este simulată sau cînd centrul spiritual de la care emană opera de artă se manifestă altfel decît în acord cu orientările sale autentice şi profunde, atunci înregistrăm şi dezaprobăm maniera. Sînt individualităţi manierate, poeţi şi artişti preţioşi din toate timpurile, dar şi epoci şi culturi întregi care suferă de acest viciu, cum s-a imputat de atîtea ori alexandrinismului grec. Manierismul apare mai ales atunci cînd se produce desocierea şi dezacordul dintre originalitatea artistului individual şi a naţiunii, epocii sau culturii care îi înglobează. Sînt astfel manieraţi artiştii academici, care menţin norma unei inspiraţii clasice în mijlocul unor împrejurări care s-au schimbat, oratori creştini care compun discursuri sacre în stilul lui Cicerone, versificatori moderni care compun în formele poeziei persane din veacurile al XIII-lea şi al XIV-lea, afectînd stilul lui Hafis şi Saadi, poeţi franţuziţi în mai toate literaturile naţionale, nu numai în literatura română. Adevăratul stil este acela în care se armonizează originalitatea individuală cu aceea a timpului şi a societăţii. Originalitatea individuală este purtată, sprijinită şi întărită de aceea a mediului local şi a epocii. Nu însă pînă la punctul în care acestea din urmă devenind mai puternice, prin glasul lui n-au mai auzit decît pe ale lor. Manieraţi, lipsiţi de adevărată originalitate, sînt deci şi artiştii care cedează uşor gustului timpului şi orientărilor culturii lor. Numai armonia acestor factori, dozajul lor delicat şi precis întăreşte adevăratul stil.

DUBLA INTENȚIE A LIMBAJULUI ȘI PROBLEMA STILULUI

Este o constatare plină de consecințe, pentru întreg domeniul studiilor estetice și literare, faptul că limbajul omenesc este însuflețit de două intenții care deși rămîn mai tot timpul solidare, nu sînt mai puțin diferite în spiritul și direcția lor. Am arătat și altădată[1] că cine vorbește, o face pentru a-și împărtăși gîndurile, sentimentele și reprezentările, dorințele sau hotărîrile, dar că în același timp comunicările sale năzuiesc să atingă o sferă anumită a semenilor care întrebuințează același sistem de simboluri lingvistice. Cine vorbește „comunică" și „se comunică". O face pentru alții și o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală și se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenție, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeași vreme „reflexiv" și „transitiv". Se reflectă în el omul care îl produce și sînt atinși, prin el, toți oamenii care îl cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viață și primește căldură și lumină o comunitate omenească oarecare.

Cele două intenții ale limbajului stau într-un raport de inversă proporționalitate. Cu cît o manifestare lingvistică este menită să atingă un cerc omenesc mai larg, cu cît crește valoarea ei „transitivă", cu atît scade valoarea ei „reflexivă" cu atît se împuținează și pălește reflexul vieții interioare care a produs-o.

Generalitatea unei formulări crește prin însuși sacrificiul intimității și adevărului ei subiectiv. O ecuație matematică, o lege mecanică, o formulă chimică sînt fapte lingvistice menite prin structura lor să se împărtășească oricărei inteligențe omenești. Ele nu sînt limitate nici de caracterul național al limbilor, nici de felul particular al tendințelor și sensibilității celui care le înregistrează. Cînd spun de pildă că „suma unghiurilor unui triunghi este egală cu două unghiuri drepte" sau cînd afirm că „corpurile se atrag în raport direct cu masa și în raport indirect cu pătratul distanței lor" construiesc un fapt de limbă care se poate transmite oricărei inteligențe omenești, dar care nu comunică nimic despre mine însumi. Prin această aserțiune relativă la raportul dintre lucruri nu transpare nici un reflex din intimitatea psihică a vorbitorului.

Oricine vede însă că nu același este cazul unui vers de Eminescu sau Racine. Valoarea de circulație a unor asemenea fapte de limbă este cu mult mai restrînsă. Răsunetul reținut de intimitatea spirituală care le-a proiectat este însă nemăsurat mai puternic. Transivitatea lor este mărginită; reflexivitatea lor este infinită. Există creații ale poeziei în care privim ca într-un abis fără fund. Citească-se versul lui Eminescu: „Apele plîng clar izvorînd în fîntîne". Este limpede că intenția reflexivă

[1] Cp. *Arta și Frumosul,* 1931, p. 20 și urm.; apoi *Estetica,* ed. a II-a, p. 25 și urm.

a acestei manifestări de limbă întrece cu mult intenţia ei transitivă. Căci nu ştirea despre felul cum izvorăsc apele interesează în acest vers, ci acel înţeles emotiv şi muzical al lucrurilor precipitat în intimitatea subiectivă a poetului. Nu toţi cititorii acestui vers vor putea realiza intenţia lui reflexivă. Transivitatea lui va scădea prin însăşi dificultatea de a percepe acea semnificaţie muzicală a lucrurilor apărută poetului. Poetul îşi va fi limitat cercul autenticilor lui cititori prin însăşi adîncimea şi adevărul subiectiv al expresiei sale.

Dar deşi cele două amintite intenţii ale limbajului sînt deosebite prin caracterul lor, ele se găsesc într-un raport de cooperare care trebuie precizat. Poate că printre faptele lingvistice, numai ecuaţiile matematice şi legile ştiinţifice sînt acelea în care transivitatea domină în chip absolut. Numai în aceste fapte lingvistice urma oricărui reflex al vieţii interioare este eliminată cu desăvîrşire. Am văzut că cine ia cunoştinţă de una din formulările exacte ale ştiinţelor nu primeşte nici o veste despre felul general de a fi sau despre momentul sufletesc particular al persoanei care a enunţat mai întîi acele formulări sau care le repetă în faţa noastră. Reflexivitatea legilor şi formulelor ştiinţifice este nulă. În restul manifestărilor lingvistice, intenţia transitivă şi reflexivă se găsesc deopotrivă la lucru, deşi una din aceste intenţii poate deveni preponderentă. Astfel locurile comune, expresiile care se repetă, formulele de întîmpinare şi de politeţe etc. sînt fapte de limbă în care puterea de a se transmite a crescut prin însuşi sacrificiul virtuţii lor de a exprima dispoziţia generală sau actualitatea sufletească a celui care le întrebuinţează. Reflexivitatea acestor formulări nu este nulă, dar este atenuată. În direcţia atenuării reflexului subiectiv se dezvoltă şi limba practică şi comună, în care nevoia de a transmite scade valoarea limbii ca document interior. Desigur, a transmite înseamnă a transmite „ceva". Sub semnul social trebuie să se găsească o realitate individuală. Dar această realitate poate aparţine ea însăşi straturilor mai socializate şi mai impresionale ale conştiinţei individuale sau poate aparţine păturilor ei mai intime şi mai subiective. Astfel, în scrisorile de afaceri sau de politeţe şi în conversaţiile uzuale, reflexul individual provine din ceea ce sîntem obişnuiţi a considera drept zonele mai superficiale ale conştiinţei. Convenţionalismul acestor manifestări este notoriu. În creaţiile poeziei, reflexul urcă din zonele ei mai adînci.

Am arătat că există fapte lingvistice în care reflexivitatea este nulă sau mult atenuată. Există oare fapte lingvistice în care transivitatea lor se găseşte în aceeaşi situaţie şi în care reflexul interior urcă pînă la cel mai înalt grad cu putinţă? Desigur, o expresie lingvistică în care puterea de a se transmite este anulată nu poate fi judecată nici în virtutea ei de a reflecta fondul subiectiv al vorbitorului. Delirul unui nebun nu poate fi apreciat nici ca fapt lingvistic transitiv, nici ca fapt reflexiv. Din această pricină, toate manifestările limbii în care transivi-

tatea se apropie de punctul nul nu pot fi judecate decît în raport cu aspirația, cu veleitatea lor. Știm, de pildă, că operele suprarealiștilor moderni sînt însuflețite de năzuința de a transcrie lectura cea mai adîncă conștiinței în sine însăși. Pentru a obține acest rezultat, suprarealistul nu vrea să rețină nimic, în scrierile sale, din ceea ce se organizează în straturile conștiente și lucide ale sufletului. El refuză chiar lucrarea discriminativă a atenției, adică a atitudinii negative al cărei prim rezultat va fi eliminarea din conștiință a destăinuirilor ei cele mai adînci. Suprarealistul se va opri deci la „dictarea subconștientului", la „automatismul psihic" menit să scoată la iveală fondul lui cel mai intim subiectiv. Citească însă cineva oricare din lucrările suprarealiștilor și va constata cum slaba lor transivitate crește din însăși veleitatea adîncimii lor. De altfel, în mod foarte general, se poate spune că obscuritatea în literatură este un efect al desocializării expresiei prin concentrarea exclusivă a vorbitorului către procesul său subiectiv. Una din cauzele obscurității în literatură este coborîrea în adîncimi care îl lipsește pe vorbitor de puterea de a transmite. Sînt obscuri autorii care dorind să se exprime cît mai complet și mai profund nu mai ajung să comunice cu alții. Dimpotrivă, preocuparea scriitorului de a se face înțeles, creșterea intenției sale de a transmite, îl împinge adeseori către superficialitate și convenționalism.

Expresia literară este pîndită astfel de două primejdii, decurgînd din natura însăși a limbajului. Cu aceeași dreptate se poate spune că expresia literară se organizează pe linia de demarcație a celor două intenții ale limbii. Opera literară reprezintă o grupare de fapte lingvistice reflexive prinse în pasta și purtate de valul expresiilor transitive ale limbii. Desprind la întîmplare, dintr-o povestire a lui Mihail Sadoveanu, următorul pasagiu : „Vremea era pe la toacă, dar căldura era încă în toiu și juca rotind ca răsfrîngerile unei ape tainice pe deasupra caselor adormite. Ulița ridica, pustie și singuratică, spre strălucirea asfințitului. Clopotele începură a bate dulce și trist, de la bisericile tîrgului. Fetița se opri o vreme în loc, ascultînd". Analiza poate distinge destul de limpede, în șirul acestor notații, expresiile care au o simplă valoare transitivă de cele care adaugă reflexul viziunii și sentimentului intim al scriitorului. „Vremea era pe la toacă... căldura era în toiu... ...ulița ridica... clopotele începură a bate... fetița se opri..." sînt comunicări a căror putere de transmitere este nelimitată, dar care nu ne spun nimic despre acel care le face. Aproape fiecare din aceste notații sînt însoțite însă de un adaos de comunicări, prin care pătrundem în straturi mai adînci ale conștiinței celui care ni le transmite. Peste știrea nudă se adaugă aureola unei ambianțe subiective. O lectură atentă a pasagiului de mai sus ne face să simțim din moment în moment cum trecem de la simpla intenție la intenția reflexivă. Privită în totalitatea ei, amintita expresie literară

este produsul coadaptării celor două intenţii, punerea lor de acord într-un întreg în acelaşi timp comprehensibil şi expresiv. Citească-se oricare alt pasagiu împrumutat poeţilor sau prozatorilor artişti : Analiza va putea deosebi destul de limpede cîmpul de acţiune al celor două intenţii şi limitele lor respective.

Ceea ce vom numi „stilul" unui scriitor va fi ansamblul notaţiilor pe care el le adaugă expresiilor sale transitive şi prin care comunicarea sa dobîndeşte un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic. Îmbogăţite cu aceste adaosuri, expresiile limbii ne introduc în intimitatea unei individualităţi, într-o sferă proprie de a resimţi lumea şi viaţa. Stilul este aşadar expresia unei individualităţi. „Stilul este întrebuinţarea individuală a limbii", spunea odată renumitul lingvist Vossler, variind o formulă mai veche. „Le style c'est l'homme même", spusese Buffon. Vestitul naturalist francez recunoştea, prin această sentinţă, caracterul oarecum natural al stilului. Dacă stilul este omul însuşi, nu rezultă oare că orice om are un stil al său, un chip de a întrebuinţa instrumentul general al limbii capabil de a-l exprima în diferenţierea lui individuală ? Dacă s-a putut face vreodată această afirmaţie categorică, lucrul se datoreşte unui concept incomplet al individualităţii omeneşti. Contribuţia modernă a ştiinţelor sociale ne mijloceşte astăzi o altă înţelegere a fenomenului individualităţii. Oamenii nu sînt realităţi complete şi închise în mijlocul unei societăţi care rezultă numai din însumarea lor. Buffon, debitorul liberalismului atomist al secolului al XVIII-lea, putuse crede astfel. Astăzi, ştim mai bine că aşa-numitele individualităţi omeneşti sînt produsele de interferenţă a mai multor influenţe sociale. Prin poarta individualităţii pătrundem pe căile mai multor feluri generale de a fi. Acestei împrejurări i se datoreşte faptul că nu numai vorbitorii comuni, dar şi scriitorii cei mai de seamă prezintă între ei afinităţi, ca unii care aparţin anumitor cercuri ale societăţii şi ca unii care sînt mişcaţi de anumite curente intelectuale, morale şi estetice. Pentru cercetătorul de azi există nu numai stilişti, dar şi stiluri ; nu numai scriitori individuali, dar şi grupări care îi conţin, curente care îl poartă.

În lucrarea consacrată artei prozatorilor români, am ţinut seama de ambele principii enunţate mai sus. Am analizat prozatorii noştri în particularitatea lor stilistică individuală, dar şi în curentele stilistice care îi cuprind.

ATITUDINEA STILISTICĂ

Cercetările de stilistică, întreprinse astăzi într-un număr din ce în ce mai mare în mişcarea noastră ştiinţifică, sînt condiţionate de o anumită atitudine a spiritului, de un fel de a primi comunicările vorbite sau

scrise, pe care este necesar să-l definim, pentru a face mai clare atît tema acelei cercetări cît și metoda fundamentală cu care urmează s-o rezolvăm. Este vorba de atitudinea stilistică, adică de acea poziție spirituală a ascultătorului sau cititorului îndreptată asupra tuturor notelor însoțitoare ale oricărei comunicări orale sau scrise. Am arătat și altă dată că în orice fapt de limbă există un nucleu al comunicării și notele care-l însoțesc și-l specifică. Sînt unii ascultători sau cititori care înregistrează numai nucleul comunicării, în timp ce alții recepționează și anumite note însoțitoare. Astfel, cînd cineva îmi spune, cum mi se întîmplă de la o vreme destul de des, că a citit un material nou despre India, publicat într-o anumită revistă, înțeleg nu numai că interlocutorul meu vrea să-mi comunice o indicație bibliografică, dar și că el aparține lumii presei și a redacțiilor, unde material a început să însemne de la o vreme încoace articol, reportaj, recenzie, dare de seamă etc. Se poate întîmpla ca vorbitorul care întrebuințează termenul material să dorească, folosindu-l, să se plaseze în lumea publicistică, adică să strecoare în acompaniamentul informației că el este un om al scrisului, un profesionist dintr-o categorie ceva mai înaltă și care merită să fie tratat cu deferența categoriei sale. Nu-l cunoșteam pe interlocutorul meu și nu aș fi putut crede că este un om oarecare, dar iată că el îmi aduce la cunoștință că a citit materiale, adică lucrări literare cum i se întîmplă să primească la redacție, să le judece și uneori să le corecteze, apoi să le utilizeze în publicația pe care o îngrijește ca redactor sau ca secretar de redacție. Din momentul acesta voi ști cu cine am de-a face și atitudinea mea față de convorbitor se va preciza. În exemplul acesta, notele însoțitoare sînt voite de vorbitor, corespund unei intenții conștiente, deși nedeclarate. Se poate întîmpla însă ca aceste note să apară fără vreo intenție a vorbitorului, ca atunci cînd acesta îmi va spune că a citit un nou material, pentru că așa se vorbește în jurul lui, pentru că acest cuvînt i se pare cel mai potrivit, cel mai propriu. Dar și în cazul că nu pot identifica nici o intenție subsidiară a comunicării, întîmpinarea acelui cuvînt va rămîne pentru mine o indicație referitoare la sfera profesională a persoanei care l-a folosit. Nu are deci importanță dacă notele însoțitoare ale comunicării sînt sau nu sînt voite de vorbitor, căci în ambele cazuri aflu ceva mai mult decît nucleul central al comunicării, și anume unele știri în legătură cu individualitatea aceluia care mi-o face. În exemplul ales aici știrile însoțitoare privesc individualitatea profesională a vorbitorului, dar ele se mai pot referi la temperamentul și caracterul lui, la educația și cultura lui, la felul emoțiilor care-l stăpînesc într-un anumit moment etc. Atitudinea stilistică în receptarea unei comunicări este aceea ațintită asupra tuturor acelor note însoțitoare care îmi spun ceva mai mult decît nucleul ei,

şi anume ce fel de om este vorbitorul, în ce situaţie şi cu ce intenţie îmi transmite comunicarea sa. Pentru a adopta o atitudine stilistică în conversaţie, ni se cere o atenţie mai mare, experienţă întinsă a oamenilor şi împrejurărilor, cunoştinţe în multe domenii, o putere sporită a inteligenţei discriminatoare, tot atîtea însuşiri care se cer nu numai cercetătorului stilistic al literaturii, dar şi specialiştilor altor domenii, ba chiar tuturor acelora care vor să înţeleagă în adîncime comunicările ce li se adresează.

Scriitorii au descris adeseori atitudinea stilistică în ei înşişi sau în personajele lor. În schiţa lui Caragiale *Amicul X...*, acesta are particularitatea că numeşte pe toţi bărbaţii politici ai vremii prin numele lor mic. Amicul X... a stat de vorbă cu Barbu, cu Nicu, cu Costică, are păreri despre Jac şi Ianoş, vine tocmai de la Take. Povestitorul intervine cu o explicaţie stilistică : Cititorul nu ştie fireşte, de la care Take vine amicul meu X... Eu însă ştiu. Amicul meu X... care este în termeni familiari cu toată lumea, fireşte că nu va zice ca mine şi ca dumneata, cînd va veni de la acel Take, că vine de la d-l Take Ionescu, ci zice pur şi simplu : — De la Take. Explicaţia stilistică a lui Caragiale identifică personajul care, amintind despre oamenii publici ai vremii numai prin numele lor mic, strecoară în comunicare nota însoţitoare că el se găseşte în termeni familiari cu toţi aceşti oameni importanţi, că este prietenul lor, o calitate pe care o speculează apoi pentru beneficii mărunte. Amicul X... este un farsor.

În *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, Camil Petrescu notează de mai multe ori atitudinile stilistice ale personajelor sale. Iată una din aceste notaţii, apărută în pasajul care narează chinurile geloziei în sufletul lui Gheorghidiu, eroul romanului. Acesta, împreună cu tînăra lui soţie, s-au alăturat unei vesele societăţi de excursionişti, printre care un „dansator“, pricina suferinţei lui Gheorghidiu. Eroul romanului observă toate reacţiile soţiei sale şi le interpretează stilistic : Dacă maşina era să calce un cîrd de gîşte, ea scotea un fel de interjecţie uşoară, vreun A ! care pornea însă din toată intimitatea ei de femeie şi vrea să spună cu totul altceva decît spunea. O exclamaţie, un Ah sau un Oh, pare a nu putea spune mai mult decît emoţia, surpriza sau spaima emiţătorului ei, dar pătrunzătorul Gheorghidiu aude aici şi comunicarea, probabil voită, a aptitudinii pentru emoţie a femeii, poate a vocaţiei ei pentru voluptate. Notaţia aceasta, sub pana lui Camil Petrescu, este un foarte fin rezultat al atitudinii şi interpretării stilistice.

Se vede, după exemplele citate, că atitudinea stilistică se exercită, nu numai faţă de faptele literare, dar faţă de orice fapt al comunicării, în orice împrejurare a vieţii. Există unele profesiuni care dau o mare dez-

voltare atitudinii stilistice, receptării și interpretării notelor însoțitoare ale comunicării. Un judecător, de pildă, atunci cînd întreprinde o anchetă sau ascultă o depoziție, este atent nu numai la nucleul comunicării, dar și la toate particularitățile de exprimare care pot proveni din lexicul, din felul construcțiilor, din intonațiile persoanei interogate sau puse să vorbească. O mărturisire poate scăpa unui acuzat prin aceea că el poate adăuga, fără să voiască, depoziției lui voite, prin unele din expresiile întrebuințate întîmplător de el. În *Frații Karamazov* (IX, 5) de Dostoewski, procurorul care-l instruiește pe Mitia, învinuit de o crimă pe care de altfel n-o comisese, interpretează stilistic în mai multe rînduri cuvintele acuzatului. Într-un rînd, acesta întrebuințează legătura de cuvinte „într-un asemenea moment" și tulburat cum eram" și crede a recunoaște aici mărturisirea nevoită a crimei. În medicină, mai ales în clinica neurologică și psihiatrică, atitudinea stilistică față de comunicările bolnavilor are, de asemenea, un cîmp foarte întins de aplicație. Deschid la întîmplare o carte de medicină „*Epilepsia temporală*", 1957, de dr. V. G. Ionășescu. Autorul studiază boala anunțată în titlul lucrării, contatînd printre manifestările ei sindromul hipomaniacal. Acesta este dedus din exprimările bolnavei : Am dureri de spate, spune aceasta, poate că am răcit sau poate că sînt din cauza decalcificării. Diagnosticul meu sînt curioasă să-l știu. Am auzit că s-a dat o mare luptă între medici pentru el. Tovarășe doctor, datorită cărui fapt în creier se produc lapsusuri ? Cred că dacă mi s-ar da un medicament care începe cu litera L și pe care l-am văzut la alți bolnavi, m-aș face sănătoasă. Medicul interpretează stilistic această comunicare, luînd seama nu numai la conținutul ei voit de vorbitor, dar și la particularitățile conexate cu acesta și care provin din caracterul contextului, din varietatea și felul în care se înlănțuiesc ideile în interiorul contextului. Prin atitudine stilistică, medicul constată deci că „raționamentele (sînt) construite normal, dar înlănțuirea lor se face cu foarte mare rapiditate și uneori asocierea lor este destul de neașteptată, ca într-o fugă de idei", adică un sindrom hipomaniacal.

Nu există particularitate a exprimării care să nu poată deveni obiectul unei observații din unghiul atitudinii stilistice. Evident, cele mai multe din aceste particularități sînt remarcate tot de scriitori. Un foarte bogat material în această privință putem spicui în romanul lui M. Proust, *A le récherche du temps perdu*, 14 vol., 1919 și urm. Uneori sînt remarcate aici simple particularități fonetice. Romancierul observă, o dată, cum unul din personajele sale, fosta domnișoară Lengrandin, intră prin căsătorie în familia nobilară Cambremer, pronunță numele de familie Chenouville și Uzès în forma Ch'nouville și Uzai. În această alterare fonetică, romancierul identifică, prin interpretare stilistică, dorința doamnei

de Cambremer de a manifesta integrarea, atît de măgulitoare pentru ea, în familia aristocrată în care acest fel de pronunţie era curent. (*Le Coté de Guermantes*, I, 40—41). Un alt personaj, Albertine, copilă încă, pronunţă expresia: „Je suis confuse" şi rudele ei recunosc îndată, în acest mod cam pretenţios al exprimării că fata a crescut. Dl. Bontemps exclamă : „Dame, elle va sur ses quatorze ans" (*ib.*, II, 44—45). Dl. Bontemps are o atitudine stilistică faţă de vorbirea Albertinei. Un alt personaj, Bloch, este observat de romancier cu aceeaşi atitudine, pentru a face observaţii stilistice. Cînd era prezentat cuiva, se înclina cu un surîs sceptic şi un respect exagerat şi, dacă avea de-a face cu un bărbat, zicea : „Încîntat domnule", cu o voce care-şi bătea joc de cuvintele pronunţate, dar cu conştiinţa că aceste cuvinte aparţin cuiva care nu este un om de jos (*Jeunes Filles*, II, 163). De data aceasta interpretarea stilistică se aplică asupra intonaţiei, asupra elementului muzical al vorbirii ; autorul manifestă o mare pătrundere a interpretării, identificînd în intonaţiile lui Bloch anumite elemente ale conştiinţei lui sociale. Alteori, romancierul observă notele stilistice însoţitoare, legate de vocabularul personajelor. Astfel, acelaşi Bloch, vorbind de Albertine, care-şi sucise un tendon, zice : Stă pe chaise-longue, dar prin ubicuitate nu încetează să frecventeze simultan vagi golfuri şi unele tenisuri. Proust interpretează stilistic : Ca mulţi intelectuali, Bloch nu putea vorbi simplu despre lucrurile simple. El găsea, pentru fiecare din acestea, un calificativ preţios, apoi generaliza (*ib.*, 163). Din exemplele spicuite în Proust se vede că atitudinea stilistică observînd, nu numai nucleul central al comunicării, dar şi notele însoţitoare legate de particularităţile fonetice, ale intonaţiei, ale frazeologiei, ale vocabularului, găseşte moduri ale cunoştiinţei sociale, ale psihologiei vîrstelor, ale pregătirii intelectuale, caracteristice pentru vorbitori. Atitudinea stilistică este aici o metodă artistică a construirii personajelor.

Lingvistica generală, adică studiul filozofic şi psihologic al limbii, nu s-a oprit cu interesul meritat asupra fenomenului atitudinii stilistice, adică acelei poziţii luate în convorbire de unii ascultători sau cititori şi care constă în amintitul fel al receptării unei comunicări. Observaţia curentă şi limba comună au observat însă fenomenul atitudinii stilistice, atunci cînd recunosc cuiva darul de a citi printre rînduri. Această expresie se referă deci la atitudinea stilistică în acţiunea citirii, şi nu în aceea a ascultării unei comunicări orale, dar este evident că poziţia spiritului în lucrarea interpretării stilistice este aceeaşi în ambele împrejurări. Se poate generaliza deci, spunîndu-se că atitudinea stilistică este făcută totdeauna din urmărirea unui subtext, adică din urmărirea unei înlănţuiri de gînduri, sentimente, intenţii care pot fi refăcute din anumite particularităţi ale textului, uneori voite de vorbitor sau ascultător,

alteori apărute în comunicare, independent de voința acestora. Pentru caracterizarea atitudinii stilistice, trebuie spus că aceasta constă într-un anumit fel al atenției, repartizată între text și subtext. Cînd atenția cititorului sau ascultătorului se repartizează simultan între text și subtext, notele constitutive ale acestuia din urmă rămîn în periferia conștiinței, rămîn umbrite, neclare. Se poate spune cu destulă certitudine că, în forma unei atenții periferice, atitudinea stilistică este un fenomen foarte general. Puțini sînt ascultătorii, dar mai cu seamă puțini sînt cititorii de literatură în care nu se formează unele impresii stilistice, adică unele înregistrări ale notelor însoțitoare, ale subtextului. Aceste impresii, aceste înregistrări, rămîn cufundate în umbra conștiinței. Există însă și o atitudine stilistică despre care se poate face observația că este alcătuită dintr-o acțiune de pendulare a atenției, de orientare succesivă a atenției către text și subtext. Notele stilistice se formează în periferia umbrită a conștiinței și atenția le culege de acolo pentru a le duce la centrul luminos al conștiinței. Această din urmă atitudine stilistică, făcută din acte succesive ale atenției, devenită mai clară și deplin stăpînă pe notele constitutive ale subtextului, este propriu-zis atitudinea stilisticianului ca om de știință. De unde ascultătorul sau cititorul distrat trimite o patre a atenției sale către subtext, dar acesta rămîne învăluit pentru ei, stilisticianul se îndreaptă cu toată energia atenției lui asupra subtextului și coboară asupra acestuia întreaga lumină a conștiinței sale.

După cum am arătat mai sus, atitudinea stilistică în această formă mai înaltă a dezvoltării ei aparține nu numai cercetărilor stilului în operele literare, dar și specialiștilor în alte domenii ale științei. Aparține mai întîi cercetătorilor tuturor artelor, unde notele însoțitoare ale subtextului joacă același rol ca și în literatură, apoi medicilor și juriștilor, puși și ei adeseori în situația de a urmări subtextele pentru a înțelege mai bine pe oamenii cu care profesia lor îi pune în legătură. Prin atitudine stilistică poate medicul să-și stabilească mai ușor diagnosticul și poate juristul să precizeze prezumția unui delict sau a lipsei delictului. Am citat pe medici și juriști, ca simple exemple de profesioniști intelectuali care manifestă atitudinea stilistică. Aceeași poziție a spiritului poate fi semnalată însă și la alți profesioniști care au de-a face cu omul, ca, de pildă, psihologii, propagandiștii culturali și alții mulți. Se poate întrevedea o știință generală a stilisticii utilă tuturor acestora și întocmită prin contribuția însumată a tuturor. Cercetarea literaturii și artei, prin metodele întrebuințate, a stat adeseori sub influența altor științe. O stilistică generală, ca studiul subtextelor în toate manifestările vorbirii, ar fi poate singurul caz în care alte științe ar avea de profitat de la metodele și conceptele elaborate în cercetarea literaturii și limbii.

CERCETAREA STILULUI[1]

Istoria limbii literare române în secolul al XIX-lea, o lucrare pe care o plănuiește de multă vreme Institutul de lingvistică al Academiei Republicii Socialiste România, trebuie să conțină un capitol special consacrat dezvoltării stilistice a limbii literare române în amintitul interval de timp, așa cum această dezvoltare a fost determinată de operele scriitorilor și cum se oglindește în ele. Faptele de stil, pe care urmează să le studieze unul singur din capitolele proiectatei lucrări întregi, sînt acele fapte de limbă care adaugă *comunicării* unei știri *expresia* reacțiunii individuale a autorului comunicării față de știrea comunicată. Expresia reacțiunii individuale a unui vorbitor sau scriitor, adică faptul stilistic, se manifestă printr-o seamă de note care însoțesc comunicarea știrii, și care pot lipsi, fără ca această comunicare să sufere. Cînd M. Sadoveanu scrie într-una din operele sale : *Clopotele începură a bate dulce și trist de la bisericele tîrgului,* adaosul de determinări adverbiale *dulce* și *trist* constituie un fapt stilistic, pentru că exprimă reacțiunea scriitorului față de faptul pe care-l comunică. Știrea despre acest fapt n-ar suferi nimic dacă nu li s-ar fi adăugat determinările care o însoțesc, dar expresia stării de sensibilitate a scriitorului în amintita împrejurare ar fi dispărut cu desăvîrșire. Am fi continuat să știm că într-un tîrg, undeva, au început a bate clopotele de la biserici, dar n-am fi primit reflexul felului personal în care scriitorul a întîmpinat acel fapt. Distingem deci în faptele de limbă un nucleu al comunicării și o zonă înconjurătoare a expresiei individuale. Nu toate faptele de limbă posedă însă o asemenea zonă înconjurătoare. Formularea unei legi științifice, un articol de lege, un anunț comercial etc. sînt, în general, lipsite de orice notă însoțitoare care să exprime vreo reacție individuală a autorului lor. Într-un foarte mare număr de fapte de limbă apare însă zona stilistică, notele individuale însoțitoare și de aceea nu este cu putință a studia istoria unei limbi, într-o epocă oarecare a dezvoltării ei, fără a nu ține seama și de evoluția stilului. Paginile de față vor să precizeze cîteva din principiile fundamentale ale cercetării stilistice în studiul limbii literare a secolului al XIX-lea, și anume în operele scriitorilor care au contribuit mai mult la dezvoltarea ei.

---

[1] Acest studiu a fost conceput de Tudor Vianu în legătură cu o proiectată *Istorie a limbii literare române.* Din aceasta a apărut primul volum (1964), consacrat literaturii vechi, redactat de acad. Al. Rosetti și B. Cazacu, iar volumul al doilea, dedicat evoluției limbii literare române în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, se află sub tipar.

În orice caz, din punct de vedere metodologic, principiile expuse de Tudor Vianu sînt valabile pentru orice cercetare stilistică, nu numai pentru secolul al XIX-lea.

Un prim principiu al cercetării stilistice, al oricărei cercetări stilistice, este că particularitățile de expresie pe care le studiază nu sînt simple *fapte de constatare*, ci *fapte de apreciere, valori*. Cînd un istoric al limbii literare române în secolul al XIX-lea întîmpină în una din poeziile lui Eminescu versurile : *Putut-au oare-atîta dor În noapte să se stingă* sau *Cînd luna trece prin stejari Urmînd mereu în cale-şi*, el poate nota arhaismul *putut-au* (adică forma perfectului compus la pers. III sing. identică cu pers. III pl.) sau forma arhaică şi populară *cale-şi* (adică pron. posesiv *şi* pentru *sa*). Cercetătorul constată adică prezenţa unor forme arhaice şi populare în limba lui Eminescu. Dar cînd acelaşi cercetător întîmpină versul *Răsare blînda lună*, epitetul *blînda* nu devine numai obiectul unei simple constatări, dar şi al unei aprecieri, adică el poate fi judecat ca potrivit sau nepotrivit cu substantivul pe care-l însoţeşte, capabil sau nu să exprime reacţia afectivă a poetului în faţa priveliştii notate. Istoricul limbii se mărgineşte, aşadar, la nucleul comunicării ; cercetătorul stilului trebuie să ia în considerare şi notele însoţitoare expresive. Această atitudine a cercetătorului stilului nu devine posibilă decît dacă faptul de expresie răsună în sensibilitatea lui. Faptele de limbă trebuie deci nu numai *înţelese*, dar şi *simţite*. Împrejurarea aceasta a ţinut multă vreme în loc cercetările stilistice. Cîtă vreme lingvistica a rămas în sfera pozitivismului, adică atîta timp cît învăţaţii socoteau că singura lor menire era să noteze fapte de limbă, să le grupeze în categorii mai generale şi să stabilească raporturi între ele, cercetarea nu dădea nici o atenţie valorii expresive a acestor fapte lingvistice, virtuţii lor de a exprima reacţiunile individuale, colorate afectiv, ale vorbitorilor sau scriitorilor. Exista prejudecata că prin apreciere şi prin sensibilitate, cercetarea putea aluneca spre relativism şi spre subiectivism şi putea compromite siguranţa ştiinţifică a rezultatelor. Nu trebuie minimalizate de loc primejdiile asupra cărora a atras atenţia pozitivismul ştiinţific şi o încercare de a stabili principiile cercetării stilistice, cum este cea de faţă, nu trebuie să-şi ascundă aceste principii. Adeseori, parcurgînd unele studii asupra stilului scriitorilor, înmulţite în vremea din urmă, avem impresia că concluziile cercetării sînt discutabile, subiective şi arbitrare. Dar din faptul că metodele cercetării stilului sînt mai greu de mînuit şi că ele sînt legate de unele riscuri cît priveşte certitudinea ştiinţifică a concluziilor, nu urmează de loc că trebuie să excludem din cîmpul investigaţiei foarte numeroasele fapte de limbă care întregesc comunicarea unei ştiri cu expresia reacţiilor individuale ale vorbitorilor sau scriitorilor. Urmează numai că interpretarea stilistică trebuie făcută cu spirit critic şi într-un fel care să aibă sorţi să obţină consensul tuturor aprecierilor şi al tuturor sensibilităţilor.

Propunîndu-ne să studiem stilul scriitorilor români din secolul al XIX-lea, ne decidem la o limitare metodică, de care se cuvine să fim deplin conştienţi şi pe care trebuie s-o punem în lumină, pentru a nu

transmite părerea greșită că stilul scriitorilor ar fi singurul obiect posibil al cercetării stilistice. În realitate există numeroase alte stiluri ale limbii literare, în afară de stilul operelor frumoase, și chiar fapte de stil apărute în cuprinsul limbii neliterare, în jargoane și în argouri. Cît privește pe acestea din urmă, una din caracteristicile lor este tocmai dilatarea elementului stilistic, mai întîi în legătură cu lexicul. Înlocuirea cuvîntului din limba literară, printr-unul mai colorat, cu o valoare stilistică mai accentuată, este una din tendințele mai deseori remarcate ale argoului. Profesorul Iorgu Iordan a grupat în *Stilistica limbii române,* 1944, p. 341 urm. numeroase fenomene lexicale ale argoului, pe care le explică prin procedee de derivare semantică. Astfel, cînd pentru *cap,* vorbitorii argoului folosesc cuvintele *bostan, dovleac, tidvă, tărtăcuță, oală, devlă, cutiuță, tabacheră, bilă, bolfă, vasîlcă,* etc. sau pentru *gură: bot, cioc, clonț, plisc, rît, surlă, cobză, flașnetă, flaut, muzică, morișcă, rîșniță* etc., în toate aceste împrejurări cuvîntul propriu este înlocuit printr-unul metaforic și manifestă tendința de a spori în jurul nucleului comunicării în care el apare, regiunea notelor expresive pentru reacțiunea individuală, subliniată afectiv, a vorbitorului față de obiectul comunicării sale. Studiul argourilor se încadrează, de fapt, în largul capitol al cercetării stilistice a limbii. Aparțin, de asemenea, acestui capitol toate celelalte forme ale limbii în afară de sfera ei literară, adică în afară de felul în care o vorbesc oamenii culți ai unei epoci și pe care o răspîndesc presa și documentele oficiale, școala, teatrul și, în vremea din urmă, emisiunile radiofonice, impunînd nivelul general al corectitudinii lingvistice. Formele populare ale limbii sînt mai pătrunse de valori stilistice decît formele ei literare, trecute în deprinderile de a vorbi ale oamenilor culți. După 1830, într-o epocă în care însușirea unei culturi mai înalte era cerută de aspirațiile clasei celei mai înaintate a vremii, a burgheziei, către libertățile naționale și sociale, s-a produs un moment de dezechilibru și de disociere între limba literară și cea populară. Ceea ce Al. Russo numea, „pedantismul" noii limbi literare amenința despărțirea națiunii în două categorii, după cum fiecare putea folosi și înțelege noua limbă literară. Limba națională ca instrument obștesc de comunicare părea grav amenințată. Îndrumătorii cei mai luminați ai culturii au cerut atunci apropierea limbii literare de limba poporului, folosind, printre altele, și argumentul valorii stilistice superioare a acesteia din urmă. „*Dacă este ca neamul român să aibă și el o limbă și o literatură* — scria Russo în 1855 — *spiritul public va părăsi căile pedanților și se va îndrepta la izvorul adevărat: la tradițiile și obiceiurile pămîntului, unde stau ascunse încă formele și stilul*". Dar chiar după ce procesul apropierii din nou a limbii literare de limba populară a izbutit și, prin înfrîngerea curentelor savante ale latinismului și italienismului, națiunea întreagă a putut să se împărtășească de la izvoarele culturii mai înalte, formele populare ale limbii au continuat să fie simțite ca avînd o va-

loare stilistică superioară. Limitîndu-ne la singurele exemple pe care ni le pun la dispoziţie lexicul şi locuţiunile, astăzi încă *avan* are pentru noi o valoare stilistică superioară faţă de sinonimul lui literar *teribil ; te pomeneşti* faţă de *probabil, posibil ; a găsi cu cale* faţă de *a judeca că e drept, a crede de cuviinţă ; a pune la cale* faţă de *a regula, a dispune ; a întoarce capul* (cuiva) faţă de *a(-l) face să-şi piardă mintea ; care de care* faţă de *cine mai întîi, nu-i chip* faţă de *nu e posibil ; halima* faţă de *minunăţie, lucru fabulos, afacere complicată ; iepureşte* (în expr. *a dormi iepureşte*) faţă de *cu ochii deschişi ; pălălaie* faţă de *flacără ; răscruce* faţă de *intersecţie ; şontîc (în expr. şontîc-şontîc)* faţă de *şchiopătînd ; tiptil* faţă de *în taină, pe furiş* (sau în Muntenia, cu înţeles mai vechi, *deghizat, incognito*) etc. etc. În toate cuvintele sau locuţiunile comparate, avantajul stilistic al dubletelor populare provine fie din faptul că ele conţin o metaforă, fie că exprimă o imagine, o reprezentare a fanteziei, fie că sînt formate printr-o repetiţie întăritoare, fie că reprezintă un caz de simbolism fonetic etc., adică sînt obţinute prin unul sau altul din procedeele stilului.

Domeniul cercetării stilistice se întinde deci mult în afară şi înainte de acel al operelor literare frumoase, de provenienţă zisă „cultă". Mult înainte de a exista scriitori de opere estetice au existat cîntăreţi şi povestitori populari. Ba chiar fiecare grăitor al limbii noastre a simţit nevoia de a completa comunicările lui prin note însoţitoare capabile să exprime reacţiile închipuirii şi ale sensibilităţii sale şi a creat, astfel, răspîndindu-le în circulaţia generală a limbii, numeroase fapte de stil. Cînd, în fine, s-a format, mai întîi prin contribuţia scriitorilor, o limbă literară, adică aceea vorbită de toţi oamenii culţi ai vremii, acest nou aspect al limbii a înmulţit faptele de stil. Limba literară este vorbită de toţi oamenii care au trecut prin şcoli sau au primit influenţa celorlalte mijloace de difuzare a culturii şi care, împărtăşindu-şi, prin vorbă sau scris, ideile lor, se menţin la nivelul corectitudinii formelor şi construcţiilor, al proprietăţii şi decenţei vocabularului. Împreună cu scriitorii propriu-zişi, limba literară este vorbită şi scrisă de oamenii de ştiinţă şi de oamenii politici, de gazetari, de profesionişti, de funcţionari ş.a.m.d. Fiecare dintre membrii categoriilor sociale care folosesc limba literară adaugă însă comunicărilor lui şi note stilistice însoţitoare, prin care cei care-i ascultă sau îi citesc simt îndată categoria socială căreia vorbitorul sau scriitorul îi aparţine, unghiul din care priveşte lumea, ideile sau sentimentele care-l stăpînesc mai statornic, adică reacţia lui faţă de obiectul ştirii pe care o comunică. În interiorul domeniului general al limbii literare apar astfel aşa-zisele „stiluri ale vorbirii", interesantă noţiune a lingvisticii mai noi, pe care cercetătorul sovietic E. Riesel a definit-o de curînd în *Abriss der deutschen Stilistik*, 1954, p. 7, precum urmează : „*Prin*" *stil al vorbirii „înţelegem conformarea exprimării într-un anumit domeniu al activităţii omeneşti, pentru anumite*

scopuri ale comunicării, adică modul de întrebuințare specific-funcțional al mijloacelor lingvistice unitare, puse la îndemîna generală". „Stilurile vorbirii" sînt deci tot atît de numeroase cîte domenii de activitate omenească există. În fața unei păduri, despre care vorbitorul, indiferent la exprimarea reacției sale personale, va afirma : *Această pădure conține mai multe feluri de copaci*, botanistul sau silvicultorul va spune : *Această pădure conține esențe felurite*. Farmacistul va vorbi despre *specii pectorale*, pentru a indica ierburile utilizate în afecțiunile căilor respiratorii. Juristul va vorbi și el despre *specii* (sau *spețe*), dar va înțelege cazurile particulare venite în fața unor instanțe judecătorești. Substituțiile de vocabular au aici simplu rost stilistic. Cînd cineva moare, redactorul unui act oficial va scrie că *a decedat* sau *a încetat din viață*, în timp ce un preot va spune că *și-a dat obștescul sfîrșit* sau *a adormit întru Domnul*. Nucleul fiecăreia din aceste comunicări paralele este același, dar notele însoțitoare variază, indicînd de fiecare dată punctul de vedere deosebit din care obiectul comunicării a fost considerat, cu discrete sublinieri afective, mai ales în ultimele exemple. Suma acestor note însoțitoare, obținute în cazurile citate prin variații lexicale sau prin termeni figurați, dar care pot fi produse și prin alte mijloace ale limbii, de pildă prin procedee morfologice sau sintactice, alcătuiește „stilul vorbirii". Cum numărul acestor stiluri este foarte mare, cercetarea stilistică a limbii literare are un întins domeniu de parcurs, înainte de a aborda operele literaturii frumoase.

Deși domeniul cercetării stilistice este mult mai larg decît cel al operelor scrise cu valoare artistică, cercetarea se poate limita numai la acestea din urmă, pentru motivul că toate varietățile amintite ale stilului, atît acelea ale limbii extra- sau preliterare, cît și cele ale limbii literare, cu funcțiuni extraartistice, pot fi deopotrivă urmărite în operele literaturii frumoase. Cercetătorul operelor literaturii românești din secolul al XIX-lea are ocazia să noteze atît fapte aparținînd „stilurilor vorbirii" cît și stilului popular sau chiar celui argotic. În adevăr, o caracteristică a stilului scriitorilor este că pot grupa toate varietățile de stil amintite, în scopurile artistice urmărite de ei. „*Specificul sistemului de expresie a literaturii frumoase* — scrie E. Riesel, *op. cit.*, p. 15 — *constă în aceea că poate cuprinde în sine elemente ale tuturor celorlalte stiluri ale vorbirii și că poate utiliza toate izvoarele expresiei lingvistice, literare sau neliterare*". În opera lui I. L. Caragiale, de pildă, sînt notate cu mare măiestrie toate varietățile stilului popular și ale diferitelor „stiluri ale vorbirii", ale țăranilor și tîrgoveților, ale gazetarilor, funcționarilor și politicienilor, ale profesorilor și avocaților, al argoului mahalalei, al cîrciumelor și cafenelelor, al jargoanelor de salon etc. Nu există document mai edificator despre stilul pre- și extraliterar al limbii române în secolul al XIX-lea decît opera lui I. L. Caragiale și a celorlalți scriitori realiști care au precedat, au însoțit, sau au urmat

încercarea lui de caracterizare artistică a societății românești contemporane cu ei. Dar dacă singura caracteristică a stilului scriitorilor ar consta în posibilitatea lui de a grupa celelalte fapte de stil, valoarea lui ar fi numai documentară. În realitate, stilul scriitorilor, chiar atunci cînd grupează fapte de stil pre- sau extraliterar, adaugă expresia unor reacții pur individuale. Ei o fac utilizînd toate mijloacele limbii naționale. Pentru a cîștiga deci o noțiune mai limpede asupra stilului scriitorului, trebuie să încercăm a înțelege mai întîi raporturile lui cu celelalte stiluri, apoi raporturile lui cu limba în general.

Toate faptele de stil exprimă reacții individuale, dar unele tind să se generalizeze, adică tind să-și piardă treptat zona de note însoțitoare expresive și să devină simple fapte de comunicare. Aceeași împrejurare poate fi formulată și altfel, spunînd că nucleul comunicării tinde să absoarbă zona lui expresivă sau, mai scurt : comunicarea absoarbe treptat expresia. Este vorba deci de un proces gradual, care se realizează în etape succesive. Dincolo de expresia individuală există fapte de limbă care nu și-au pierdut cu totul semnificația lor stilistică, deși această semnificație nu mai este aceea a unei reacții individuale. Este vorba de acele fapte de limbă, despre care spunem că sînt „colorate" sau „pitorești". Limba populară și argourile sînt pline de astfel de fapte de limbă și constituie un stadiu mijlociu, o etapă intermediară între expresie și comunicare. Nucleul comunicării n-a absorbit cu totul în astfel de fapte de limbă zona expresivă. *A întoarce capul cuiva* față de *a-l face să-și piardă mintea,* este simțit ca un fel al vorbirii mai „colorat", mai „pitoresc", mai „viu", nu lipsit cu totul de notele stilistice însoțitoare. Aceste note nu exprimă însă, în limba populară, pe individ, ci poporul care a găsit expresiile corespunzătoare și care le întrebuințează. S-a pus uneori problema stilului diferitelor limbi naționale. Acest stil se realizează prin toate mijloacele de care dispune creația artistică individuală. Există însă o calitate specială a fiecărei limbi, forme și construcții expresive proprii ei, locuțiuni, metafore și comparații extrase din domeniul de viață în care s-a exercitat cu precădere activitatea sa. Astfel, poporul român, cu vechile lui tradiții de viață rurală și agricolă, a creat o mulțime de locuțiuni cu o incontestabilă valoare stilistică, precum : *a bate cîmpii, a ințărca bălaia, a nu pricepe boabă, a nu-i fi* (cuiva) *boii acasă, a se ține scai de cineva, a strînge funia de par, a se culca o dată cu găinile, a strica orzul pe gîște, a lua în căruță, a pune de mămăligă, a-și lăsa potcoavele* etc., etc. Toate aceste locuțiuni sînt fapte de limbă înzestrate cu o zonă expresivă, dar nu a unui individ, ci a poporului întreg. Ele nu exprimă pe autorul lor anonim, ci tot poporul care și le-a însușit, desigur pentru motivul că au corespuns fanteziei și sensibilității lui. Drumul transformării unei expresii individuale într-o expresie generală și populară poate fi urmărit uneori cu toată limpezimea. Odată, într-o adunare, cineva a caracterizat (probabil

cu ironie) pe un prieten care rămăsese netulburat de știrea neplăcută ce i se adusese, zicînd că prietenul este *nemuritor și rece*. Caracterizarea a fost simțită de cei prezenți ca un citat (din Eminescu). Dacă citatul se repetă în împrejurări numeroase și destul de variate, din pricină că valoarea lui de caracterizare este foarte generală, atunci el se transformă într-o expresie a limbii populare și amintirea autorului său tinde să dispară. Așa s-a întîmplat cu *pufușor pe botișor*, cu *coadă de topor, Moș Teacă, a se slăbi* etc., care nu mai sînt simțite ca citate, deși provin, cel puțin pentru reflecția oamenilor de azi, din operele lui Al. Donici, Gr. Alexandrescu, A. Bacalbașa, I. L. Caragiale. Toate expresiile limbii populare sînt, desigur, citate generalizate, pentru că toate trebuie să fi apărut mai întîi unui *creator* individual de expresie. Pe aceeași linie a transformării expresiilor individuale în expresii generale, dar pe o treaptă mai apropiată de simpla comunicare, stau faptele de limbă care compun stilurile vorbirii. Cînd un medic, chemat la căpătîiul unei persoane grav bolnave, constată *un caz letal*, cum mi-a fost dat să aud odată, modul de a vorbi al medicului nu comunică numai știrea că suferința bolnavului urmează să se termine prin moartea apropiată. Acest mod de a vorbi zugrăvește și pe acel care-l întrebuințează, exprimă atitudinea obiectivității lui științifice față de fenomen, dar poate și dorința de a acoperi, pentru rudele bolnavului, gravitatea situației prin neologismul rar și mai greu de înțeles. Formele „stilurilor vorbirii“ nu sînt deci lipsite de note însoțitoare expresive, de „efecte de evocare“, cum le-a numit odată Ch. Bally, în *Traité de stylistique française*, 2, ed. I, p. 203 și urm., deși prezența lor este mai discretă decît în expresiile limbii populare. Nucleul comunicării a absorbit aici în mult mai mare măsură zona expresivă. Procesul acestei absorbții poate continua, îngustînd din ce în ce mai mult zona stilistică, pînă cînd nu mai rămîne decît nucleul singur al comunicării. Așa s-a întîmplat cu foarte numeroase cuvinte sau construcții ale limbii comune, din care au dispărut toate notele stilistice însoțite cu ele altădată. Lingviștii desemnează acest proces prin numele de „gramaticalizare“. Gramaticalizarea explică multe din cuvintele, formele și construcțiile limbii. Cine mai simte oare în expresii ca: *oamenii se îmbulzesc*, sau *în mintea cuiva se încheagă un gînd*, metafora pe care au creat-o înaintașii noștri atunci cînd au vrut să spună că oamenii se înghesuiesc întocmai cum se adună în săculețe bulzii de caș sau că un gînd se formează în mintea cuiva și ia forme precise, așa cum prinde laptele cheag? Aceste vechi metafore pastorale, apărute în legătură cu cele mai vechi îndeletniciri ale românilor, s-au gramaticalizat cu timpul, prin absorbția tuturor notelor expresive, a tuturor valorilor stilistice în nucleul comunicării. Este probabil chiar că apariția unor construcții, ca, de pildă, propoziția compusă dintr-un subiect și un predicat, se explică printr-un fapt stilistic inițial. Formarea subiectului propoziției s-a putut

produce din nevoia afectivă de a exprima numele agentului unei acţiuni, inclus mai dinainte în comunicarea acesteia. Propoziţia *eu* (sau *tu, el, noi* etc.) *răspund* (*răspunzi, răspunde* etc.) nu conţine o comunicare în plus faţă de monorema *răspund,* dar a putut apărea din nevoia de a crea o notă însoţitoare expresivă, prezentă şi astăzi, atunci cînd — pronunţînd-o cu accentuarea mai energică a subiectului — *eu răspund* — exprim atitudinea afectivă că-mi iau răspunderea, că primesc riscurile faptei mele. Sînt mulţi lingvişti care susţin că toate formele şi construcţiile limbii provin din gramaticalizarea unor vechi procedee stilistice.

Procesul gramaticalizării reduce treptat zona expresivă a comunicărilor. Există însă şi procesul contrariu al dezvoltării zonei expresive. Aceasta din urmă este al creaţiilor literare. Se pot observa deci în limbă două tendinţe contrarii, una care duce la predominarea comunicării, alta care dezvoltă expresia. Cea dintîi precizează înţelesul cuvintelor, fixează accentuările, intonaţiile, formele şi construcţiile corecte, adică înlesneşte în toate felurile comunicarea ; cealaltă, îmbogăţeşte zona expresivă a comunicărilor, le face mai apte nu numai de a transmite ştirile despre anumite stări de lucruri, dar şi despre chipul în care le vede şi le simte acel care vorbeşte, produce adică fapte de stil. Din cele arătate pînă acum, rezultă că faptele de stil se grefează totdeauna pe fapte de comunicare. Dar pe cînd acestea din urmă tind spre unicitate, adică spre forma corectă unică a întrebuinţării cuvintelor, a accentuării, intonaţiei, flexiunilor şi construcţiilor, faptele de stil tind tocmai către varierea tuturor acestora, în scopul de a le face mai apte să exprime reacţia individuală a vorbitorului faţă de obiectul comunicării sale. Teoretic vorbind, putem spune că pentru fiecare fapt de comunicare există un număr indefinit de fapte expresive, de fapte de stil. Iată, în această privinţă, două exemple simple : unul din domeniul foneticii, celălalt din lexic.

Una din formulele întîmpinării în limba noastră este *bună ziua.* Această formulă, compusă din două cuvinte, se pronunţă repartizînd accentele de intensitate pe prima silabă a fiecărui cuvînt. Atunci cînd nu vrem să dăm vreo expresivitate stilistică acestei formule, o pronunţăm menţinînd vocea la aceeaşi înălţime şi dînd fiecărei silabe aceeaşi durată. Dacă vrem să acordăm însă acestei formule o zonă de note expresive, putem schimba înălţimea vocii cînd pronunţăm unul din cuvintele care o compun sau putem varia durata silabelor. Dacă coborîm vocea pronunţînd *ziua,* întîmpinarea noastră exprimă rea-voinţă, răceală sau ostilitate. Dacă dăm o durată mai lungă fiecărei silabe şi ridicăm uşor vocea la al doilea cuvînt, întîmpinarea devine ironică sau exprimă surpriza pentru apariţia neaşteptată a cuiva. Dacă dăm fiecărei silabe o durată mai scurtă şi menţinem vocea la aceeaşi înălţime, exprimăm plictiseală, dorinţa de a scurta vorba. Repartizarea accentelor rămîne

însă aceeași în toate cazurile ; de asemenea, sunetele care compun cuvintele rămîn aceleași. Iată dar cum pe faptul fonetic statornic, și deci unic, se grefează, prin schimbarea înălțimii și duratei, diferite valori expresive care, în legătură cu alte comunicări, pot deveni mai numeroase, prin întrebuințarea unui număr mai mare de mijloace ale intonației. Jules Combarieu, studiind raporturile dintre limbajul articulat și muzică, a distins în „La Musique, ses lois, son évolution", 1927, p. 174, următoarele categorii muzicale ale expresivității lingvistice : intensitatea sunetelor, înălțimea sunetelor, absența sau multiplicitatea și mărimea intervalelor, direcția ascendentă sau descendentă a desenului melodic, *staccato* sau *legato* al sunetelor, timbrele, rapiditatea sau încetineala mișcării.

Al doilea exemplu. Cuvîntul *marmură* desemnează în românește piatra calcară foarte dură, susceptibilă de a fi poleită și care este întrebuințată în lucrările arhitecturii și sculpturii. Prin întrebuințarea metaforică, cuvîntul *marmură* ajunge să însemneze deosebite alte lucruri, ca, de pildă, în versurile lui Eminescu, și anume : ceva alb și strălucitor *(Cu brațele de marmur)*, statuie neînsuflețită *(O, marmură, aibi milă de-a mele suferinți* sau *Înamorați de tine rămînă ochii-mi triști. Și vecinic urmărească cum, marmură, te miști)*, ceva insensibil, rece, neînsuflețit *(Un demon sufletul tău este. Cu chip de marmură frumos)*, bloc de marmură, lipsit de viață *(S-o admiri ca pe o marmură de Paros)* etc. Iată dar cum pe înțelesul unitar al cuvîntului *marmură* se pot grefa tot alte și alte semnificații stilistice, cum în jurul nucleului statornic al comunicării pot crește zone diferite de note însoțitoare expresive.

Dar dacă valorile de stil se grefează totdeauna pe nucleul comunicării, rezultă că nu pot exista decît atîtea categorii stilistice cîte categorii lingvistice există. Fără să pot da aci un tablou complet al sistemului limbii, adică al mijloacelor ei de a înlesni comunicarea, voi indica totuși pe cele mai importante dintre ele. Limba dispune, mai întîi, de sunete, asociate în cuvinte care primesc diferite accente și sînt rostite, în înșirarea lor, prin anumite inflexiuni ale vocii. Cuvintele limbii exprimă, într-un mare număr al lor, noțiuni care posedă un grad felurit de generalitate, sînt adică mai abstracte sau mai concrete. Cuvintele aparțin fie fondului principal al limbii, fie fondului ei mobil. Unele din ele sînt introduse într-o fază relativ recentă a limbii, prin împrumuturi dintr-o limbă străină (neologismele) sau aparțin unui fond mai vechi, ieșit din uz (arhaismele). Unele sînt produse prin diferite procedee de compunere și derivare. Cuvintele limbii sînt sau flexionare, atunci cînd exprimă noțiuni sau ființe individuale, sau sînt lipsite de flexiune, atunci cînd exprimă raporturi. Cuvintele se asociază în frază într-o anumită ordine. Fraza este o unitate articulată, adică se compune din unități mai restrînse care întregesc înțelesul ei și întrețin între ele diferite raporturi de regentare și determinare. Comunicarea poate să nu

se întregească într-o singură frază. Frazele se asociază atunci într-un context. Categoriile principale ale lingvisticii sincronice sînt deci fonetica, lexicul, morfologia, sintaxa părților de cuvînt, topica, sintaxa frazei, ordinea contextului. Categoriile stilistice sînt aceleași. Felul în care trebuie grupate observațiile în legătură cu stilul unui scriitor poate reproduce dezvoltarea problemelor limbii, de la simplu la complex, de la sunet la context.

Trebuie studiate, mai întîi, faptele de stilistică fonetică. În primul rînd, cele în legătură cu distribuirea sunetelor, cu vecinătățile lor, ca în cazurile de hiat, cacofonie, aliterație și asonanță. Articulația, neglijată sau insistentă, accentuarea și intonațiile, adică schimbarea înălțimii vocii și a duratei silabelor în decursul unei enunțări și, ca o consecință, a accelerației relative a debitului, sînt fenomene purtătoare de numeroase valori expresive și care trebuie studiate. Simbolismul fonetic, adică valoarea expresivă legată de diferitele sunete ale limbii, și armoniile imitative trebuie de asemenea observate, fără a pierde însă din vedere că sunetele dobîndesc expresivitate numai în legătură cu conținutul comunicărilor. Nesocotirea acestei legături, credința că sunetele singure pot fi purtătoare de expresii stilistice, pot conduce pe cercetător la unele din acele concluzii arbitrare și subiective, semnalate mai sus, și care fac parte din riscurile cercetărilor de stil. Grupul *zdr*, în cuvîntul *zdrobesc*, exprimă sfărîmarea unui obiect numai atunci cînd îl raportăm la înțelesul acestui cuvînt, nu și în alte împrejurări, de pildă în cuvîntul *zdravăn*.

Transcrierea limbii vorbite se leagă și ea cu fenomene de stil, vizibile în dispoziția paginii manuscrise sau tipografice și în felul caracterelor întrebuințate. Sînt scriitori care scriu înmulțind alineatele și alții care, dimpotrivă, grupează comunicările lor în alineate lungi ; unii care vor, prin aceste mijloace, să analizeze minuțios ideile și faptele prezentate, alții care urmăresc, dimpotrivă, să exprime unitatea sintetică a gîndirii lor sau continuitatea în durată a realității prezentate. Întrebuințarea majusculelor în mijlocul frazei și pentru sunetul inițial al unui substantiv comun este un mijloc de a accentua sau de a da o valoare simbolică acelui cuvînt. Schimbările de caractere, de pildă, sublinierea unor cuvinte, părți de frază sau fraze întregi, sînt de asemenea, procedee stilistice care trebuie observate. Studiul grafiilor poate deci conduce la unele concluzii stilistice. De asemenea, studiul punctuației, al semnelor care indică articulațiile gîndirii, trebuie să preocupe pe cercetător. Sînt scriitori care înmulțesc semnele interpunctuației și alții care le evită, cu intenții stilistice identificabile. Un semn al interpunctuației poate înlocui uneori exprimarea unui raport într-o construcție sintactică, de pildă două puncte (:) înaintea unei propoziții finale. Scriitorul care se decide să folosească acest mijloc vrea să dea mai multă sprinteneală comunicării sale, prin evitarea exprimării ceva mai greoaie a

raportului. Unele semne ale interpunctuației, de pildă o virgulă fără funcțiune sintactică, poate să indice numai o pauză sugestivă. Unii scriitori moderni au uzat sau chiar au abuzat de punctele de suspensie, pentru a obliga pe cititor să întregească textul cu adaosurile imaginației. Cercetătorul stilului trebuie să urmărească toate amănuntele grafiei.

El trebuie să urmărească apoi toate valorile stilistice legate de lexic, de elementele acestuia aparținînd fondului principal sau mobil al limbii, de neologisme, arhaisme sau provincialisme, decalcuri sau traduceri, de cuvintele sufixate, prefixate sau compuse. Nenumărate nuanțe ale expresiei pot apărea din astfel de observații. Bogată în concluzii este și observația sectorului special al limbii din care provine lexicul unui scriitor : din vorbirea populară sau din aceea a meseriilor și a profesiilor zise „liberale". „Stilurile vorbirii", cu toate implicațiile lor, pot intra în formula artistică a unui autor. O metodă bogată în rezultate este aceea a statisticii de frecvență a cuvintelor. Revenirea acelorași cuvinte sau a unor cuvinte apropiate ca înțeles sau asociate cu același tip de efect, de pildă, a cuvintelor drastice sau a eufeismelor, ne indică ideile și sentimentele care-l stăpînesc mai insistent pe un scriitor, ca și temperamentul lui, exploziv, sau reținut și delicat. Am studiat, într-un articol anterior[1], lexicul lui Geo Bogza din acest punct de vedere. Tot astfel, prezintă mare interes studierea părților de cuvînt folosite mai cu dinadinsul de scriitori. Sînt unii care preferă să exprime calitățile lucrurilor prin adjective, sau lucrurile și faptele însești prin substantive sau verbe. Atenția acordată aparenței schimbătoare a lucrurilor sau alcătuirii lor statornice indică temperamente scriitoricești deosebite. Într-o nuvelă a lui Camil Petrescu, un scriitor cu aplecări către generalizarea intelectuală, notez evitarea construcțiilor verbale și a adjectivelor, în favoarea substantivelor : *Era o beție fără seamăn, în pătrunderea* (în loc de *a pătrunde, să pătrunzi*) *aceasta lină printre stufuri și scorburi de salcie. Apa mlaștinii noroioasă se limpezea apoi într-un verde* (substantiv !) *greoi încărcat de esențe tari.* Scriitorul preferă deci construcțiile nominale. Scriitorii pot apoi să utilizeze cu precădere termenul abstract, acel care denumește categoria generală căreia un lucru i se subsumează, sau termenul particular și concret, după felul mai mult sau mai puțin generalizator al inteligenței sale și după întinderea mai mică sau mai mare a experiențelor lui. În timp ce Al. Vlahuță scrie (în *Semănătorul*) *Sunînd, grăunțele* (termen general) *pe bulgări plouă,* T. Arghezi, într-o poezie cu temă înrudită *(Belșug),* preferă enumerarea substantivelor concrete : *Grîu, popușoi, săcară, mei și orz. Nici o sămînță n-are să se piardă.* Există scriitori preocupați să găsească termenul propriu, acel care poate fi conside-

[1] Cf. art. *Aspecte ale limbii și stilului lui Geo Bozga* publicat în acest volum (n. ed.)

rat ca singurul capabil să exprime o idee şi o realitate. Alţi scriitori preferă expresia figurată, de pildă, metafora. Motivul pentru care un scriitor preferă o metaforă, trebuie căutat mai înainte de toate în dorinţa lui de a obţine reprezentarea mai vie a imaginii unui lucru sau a unei situaţii prin comparaţia pe care metafora o implică. Folosinţa bogată a metaforelor pune în lumină bogăţia şi vivacitatea imaginaţiei scriitorului. Urmărirea domeniului din care el îşi extrage termenii comparaţiilor sale explicite sau implicite, adică al metaforelor, are o mare valoare pentru a identifica sfera lui de viaţă, felul obişnuit al experienţelor sale, categoria şi clasa sa socială. În fine, cum existenţa aşa-zişilor „termeni proprii" nu exclude de loc existenţa termenilor sinonimi, adică ai acelora care posedînd acelaşi nucleu al comunicării, au note stilistice însoţitoare deosebite, felul în care scriitorul alege printre cuvintele sinonime ale limbii este de un interes deosebit pentru caracterizarea lui stilistică.

Multe observaţii stilistice se pot face în legătură cu formele flexiunii substantivului şi verbului. Întrebuinţarea pluralului, acolo unde poate fi întrebuinţat singularul, manifestă de obicei o intenţie stilistică măritoare. Poetul Al. Philippide a tradus o dată, dintr-un poet francez, legătura de cuvinte *un peuple de demons* prin *noroade-ntregi de demoni* şi a obţinut, prin schimbarea numărului, augumentarea impresiei estetice. Genul substantivelor determină adeseori metaforele. Alteori, există schimbări de gen ale unor substantive cu intenţii hipocoristice. Mai ales însă formele flexiunii modale şi temporale ale verbului se leagă cu numeroase note expresive. Aşa, de pildă, recursul la prezentul istoric sau la cel atemporal, la imperfectul evocării sau al modestiei *(voiam să spun ceva)*, pentru a aminti numai două din numeroasele semnificaţii ale acestui timp, luminează interesante valori stilistice. Există o topică normală a cuvintelor în limba română : subiect-atribut-predicat-complement. Se pot semnala însă inversări ale acestei ordini, deplasări ale membrelor frazei, cu intenţii expresive de accentuare afectivă. Propoziţiile pot fi juxtapuse, coordonate sau subordonate. Scriitorii întrebuinţează unele sau altele din aceste forme ale construcţiei, după cum scrisul lor se apropie mai mult de stilul vorbit, în care predomină juxtapunerea şi coordonarea, sau de cel scriptic, în care precumpăneşte subordonarea. Evitarea cuvintelor sintagmatice, adică ale celor care indică raporturile de subordonare, este o altă caracteristică stilistică, pentru că pune în lumină dorinţa scriitorului de a nota imagini sau emoţii instantanee, mai mult decît de a nota şi reproduce conexiunile logice ale gîndirii. Studiul sintaxei scriitorilor, care se pot exprima în propoziţii simple sau în bogate hipotaxe arborescente, cu propoziţii determinante succesive (cum face adeseori A. Odobescu) ne face să înţelegem mai bine felul inteligenţei şi al imaginaţiei lor, chipul în care lucrurile şi ideile li se prezintă : analitic şi succesiv sau în

întreguri sintetice. În fine, frazele au rareori un înțeles deplin, cum s-a afirmat mereu, încă din antichitate. Unitățile semnificative ale gîndirii, contextele, întrunesc un număr oarecare de fraze, dintre care unele dobîndesc înțelesul lor complet abia prin frazele care le urmează sau le-au premers. Aceste unități sînt, în scrisul literar, narațiunea, anecdota, parabola, descrierea, portretul, dialogul, monologul, solilocul, discursul, scrisoarea și toate celelalte forme, foarte numeroase, ale compoziției literare. Cercetarea stilistică trebuie să studieze și tipurile de contexte ale scriitorilor, apoi să le pună în legătură cu felul imaginației lor.

Trebuie amintit, în fine, că deși faptele de stil exprimă reacțiuni individuale, se pot remarca unele similitudini între ele și, ca atare, cel puțin unele din faptele de stil pot fi subsumate unor categorii generale. Este vorba de așa-zișii *tropi* sau *figuri de stil,* descrise de vechii autori de tratate de poetică sau retorică, un Aristoteles, un Cicero, un Quintilian ș.a. Am amintit, din rîndul tropilor, metafora. Alte procedee de sporire a reliefului stilistic al expresiei și care, pentru noi, se rînduiesc în cadrul larg al stilisticii lexicale, sînt substituțiile de vocabular, care au primit numele de *sinecdocă* (pars pro toto), *metonimie* (conținătorul pentru conținut, cauza pentru efect, materia din care e făcut un obiect pentru obiectul însuși), *personificare, alegorie* etc. Vechile tratate mai aminteau figurile de stil în legătură cu asocierea cuvintelor într-o propoziție, a propozițiilor în fraze, a frazelor între ele. Unele din aceste legături nu ne duc dincolo de domeniul lexicului, ca, de pildă, repetiția aceluiași cuvînt sau a unor cuvinte cu aceeași rădăcină, așa-zisă *anominație: un pictor care nu știe să picteze* sau asocierea unui substantiv cu un adjectiv care pare a-l contrazice, așa-zisul *oxymoron: un nebun înțelept.* Alte figuri de stil, observate de vechii retoricieni, ne duc în domeniul construcțiilor și al contextelor, ca de pildă coordonarea frazelor prin repetarea aceluiași cuvînt sau a aceleiași legături de cuvinte la începutul fiecăreia din ele, așa-zisa *anafora* sau *amplificarea, gradațiunea* sau *climax,* sau antiteza+inversiunea, așa-zisul *chiasm: urăște ce-ai iubit, iubește ce-ai urît* etc. etc. Cercetările stilistice mai noi au privit cu răceală tropii și figurile de stil ale vechii retorici, așa încît unele din tratatele spcialității nici nu le mai amintesc. Tropii și figurile de stil sînt totuși categorii constituite în practica milenară a artei literare și chiar dacă cercetătorul actual crede că se poate dispensa de cunoștința lor, absorbită din lucrările lui Aristoteles sau Quintilian, el le regăsește atunci cînd studiază faptele de stil în legătură cu lexicul sau construcțiile. Iată, în această privință, un exemplu. Mulți cercetători mai noi ai stilului au observat construcțiile prin juxtapunere, evitarea cuvintelor sintagmatice (conjuncții și prepoziții) în poezia lirică. Vechile retorici cunoșteau fenomenul și-l numeau *asyndeton.* Mi se pare recomandabil ca noii cercetători să cunoască tratatele de poetică și re-

torică ale clasicismului. Ele cuprind împreună cu un mare depozit de fapte de observaţie, generalizările făcute în timp de secole asupra lor şi care pot încă orienta cercetarea.

Din cele arătate mai sus rezultă că cercetătorul stilului trebuie să stăpînească o întinsă cultură de specialitate. Studiile de stil trebuie să se sprijine pe însuşirea unei stilistici generale. Literatura noastră ştiinţifică numără puţine lucrări de acest fel. Cea mai temeinică dintre ele este, fără îndoială, *Stilistica limbii române*, 1944, de prof. Iorgu Iordan, o lucrare bogată în fapte şi bine sistematizată, pusă la curent cu toate progresele moderne ale cercetării, accesibile autorului pînă la data apariţiei ei. Prof. I. Iordan a dat în opera sa exemple atît din limba vorbită cît şi din aceea a operelor literare, în măsura în care acestea notează formele stilistice ale limbii vorbite. Dar pe lîngă acestea există formele proprii stilului literar şi categoriile stilistice apărute în practica artei scrisului. Stilistica limbii vorbite trebuie deci completată cu stilistica literară. Cum nu poate fi de loc vorba, într-o comunicare ca cea de faţă, să schiţez o stilistică literară întreagă, m-am mulţumit în cele de mai sus, să semnalez, mai mult cu titlu de exemplu, unele din problemele care se pot pune cercetătorului stilului în operele scriitorilor români din secolul al XIX-lea.

După definirea faptului de stil şi amintirea unora din categoriile lui, cercetătorul trebuie să găsească mijloacele de a recunoaşte faptele particulare de stil, adică acelea care pot apărea în textele studiate. Unele din aceste fapte au un semn gramatical precis şi, ca atare, nu sînt greu de identificat. Este uşor să recunoşti un diminutiv sau un augmentativ, o construcţie paratactică sau hipotactică. Alte fapte stilistice pot fi identificate prin cunoştinţa lexicului şi a structurii generale a limbii, în mijlocul şi faţă de care faptele de stil reprezintă o excepţie expresivă. Aşa, de pildă, cine cunoaşte întregul lexic al limbii noastre, va distinge cu uşurinţă neologismele, decalcurile, arhaismele sau provincialismele. Tot astfel acel care cunoaşte topica şi construcţiile limbii, nu întîmpină nici o greutate să recunoască inversiunile. Dar chiar dacă există criterii obiective pentru identificarea unora dintre faptele de stil, acestea trebuie apoi interpretate, iar cercetătorul nu poate executa această operaţie decît urmărind ecoul faptelor de stil în propria lui sensibilitate. O repetiţie este, de pildă, uşor de recunoscut, dar nu toate repetiţiile au sens stilistic. Există repetiţii care nu au alt scop decît de a mări claritatea frazei, adică uşurinţa de a o comunica, precum în exemplul : *Locuitorii îşi schimbau adeseori domiciliul şi nimeni nu se opunea schimbării lor de domiciliu.* Există însă şi repetiţii stilistice : *Trădare, trădare, de trei ori trădare !* (I. L. Caragiale), *Şi merge Ivan, şi merge, şi merge.* (I. Creangă). O inversiune poate fi, de asemenea, uşor remarcată şi rareori o inversiune nu are nici un sens stilistic. Dar procedeele şi sensurile stilistice ale inversiunii sînt foarte variate. Există inversiuni care pun

atributul sau complementul înaintea substantivului sau a verbului predicativ, pentru a accentua mai puternic cuvintele antepuse, de pildă *pustie gînduri* (M. Eminescu), *înalți stejari* (A. Odobescu), *cine poate oase roade*. Există însă și inversiuni care au scopul de a accentua mai puternic cuvintele postpuse : *În cap mergeau, ca să deschidă drumul, dorobanții cu gîrbace și vînătorii de plai și de Olt cu lungi sănețe* etc. (A. Odobescu). Există apoi inversiuni care au scopul de a exprima o speranță sau o dorință : *Va veni ziua cea mare!* Sau o amenințare : *Vine el, tata!* Dacă deci chiar acele fapte de stil, identificabile prin criterii obiective, trebuie trecute prin sensibilitatea personală pentru a le înțelege în semnificația lor, cu atît mai mult este nevoie de această operație în prezența acelor fapte stilistice care nu pot fi recunoscute nici după vreun semn gramatical, nici după situația lor în lexicul sau față de structura generală a limbii. Așa se întîmplă, mai cu seamă, cu faptele stilisticii fonetice, de pildă cu cele legate de intonații. Astfel, formulările ironice n-au nici un alt mijloc de a se face recunoscute, în afară de intonațiile cu care sînt debitate, deoarece esența ironiei este să provoace tocmai afectele contrarii acelora legate de obicei de expresiile întrebuințate. Cînd citim în schița *Tempora* de Caragiale portretul lui Coriolan Drăgănescu, un tînăr demagog de pe vremuri : *Avea inteligență vie, caracter de bronz, temperament de erou*, ironia apare mai cu seamă din intonația exagerată, măritoare, a acestor cuvinte, menite să fie înțelese mai tîrziu în sensul lor contrariu. Un poet francez uitat, un oarecare Alcanter De Brahm, a cerut odată introducerea unui semn special al ironiei, după cum există unul al întrebării sau al mirării, adică al altor forme ale intonației. Ideea era interesantă pentru că punea în lumină faptul că expresiunea ironiei aparține domeniului stilisticii fonetice, dar era altfel o propunere cu totul nefericită, căci avertizarea cititorului că se găsește în fața unei formulări ironice l-ar lipsi tocmai de acea tensiune urmată de o destindere, de acea căutare a sensului afectiv ascuns și în fine găsit al expresiunii, care alcătuiește mecanismul psihologic al ironiei.

Faptele de stil din opera unui scriitor fiind recunoscute și interpretate, urmează oare că toate deopotrivă trebuie notate ? Este probabil că într-o operă mai mult sau mai puțin întinsă, cum este a lui Caragiale, Odobescu, M. Sadoveanu, ar putea fi identificate fapte aparținînd tuturor categoriilor stilistice. Se poate concepe o stilistică generală, ale cărei exemple să fie împrumutate operei unuia singur dintre acești scriitori. Totuși, cînd întreprindem studiul stilului unui scriitor anumit și nu unul de stilistică generală, interesează numai acele fapte de stil care revin cu oarecare frecvență și care compun o unitate. Este oarecum indiferent, din punct de vedere stilistic, dacă în operele lui Creangă au putut fi notate cîteva neologisme, precum : *afront, carantină, corect, cristal, dezgust, de formă*. Aceste neologisme sînt rareori întrebuințate și nici

nu compun o unitate cu celelalte particularităţi stilistice ale lui Creangă. Dimpotrivă, numărul mare al cuvintelor şi expresiilor aparţinînd limbii populare se compune într-o unitate cu alte particularităţi stilistice ale lui Creangă, precum : mulţimea propoziţiilor simple, metaforele şi comparaţiile culese din limba poporului (*a potcovi pe cineva ; a fi pestriţ la maţe ; a nu-i fi toţi boii acasă ; a tremura ca varga ; a tăcea ca peştele ; verde ca buratecul* etc.), elipsele limbii vorbite (*fata moşneagului la deal, fata moşneagului la vale ; Ipate cu un gînd să se ducă şi cu zece nu ; Şi nebuna de mătuşa Mărioara după mine, şi eu fuga iepureşte prin cînepă, şi eu fuga şi ea fuga* etc.), întărirea subiectului prin adăugirea pronumelui personal (*Mai strigă el capul cerbului ; Mi-a luat el Dumnezeu turbinca ; Mai trăiesc ei oamenii şi fără popie* etc.), folosinţa foarte insistentă a proverbelor, efectele de umor popular (ghicitori, calambururi, formule versificate sau asonante) etc. Toate aceste particularităţi stilistice se întrunesc în imaginea unică a stilului popular şi oral a lui Creangă, expresiv pentru personalitatea scriitorului. Cercetătorul stilului are deci îndatorirea să observe faptele de stil caracteristice, adică pe cele frecvente, şi să stabilească legătura dintre ele, pînă în momentul în care totalitatea lor se dezvăluie expresivă pentru felul de a fi al scriitorului, pentru ideile, sentimentele şi atitudinile lui şi, prin acestea, pentru apartenenţa lui de clasă, pentru momentul social în care a apărut şi pe care îl răsfrînge în opera sa.

O altă preocupare a cercetătorului stilului unui scriitor este să-l considere în momentul în care a scris, adică în raport cu premergătorii şi urmaşii lui. Particularităţile stilistice ale lui Eminescu nu apar cu toată claritatea decît în comparaţie cu unii din poeţii ajunşi la notorietate înaintea lui, de pildă cu Alecsandri şi Bolintineanu, apoi cu acei care ajung mai tîrziu pe arena literară, ca Al. Vlahuţă, Gh. Coşbuc, P. Cerna, St. O. Iosif ş.a. Deşi faptele de stil exprimă individualitatea scriitorului, nici unul dintre aceştia nu este singurul inventator al tuturor mijloacelor lui stilistice. O parte din aceste mijloace provine din tradiţia literară, mai cu seamă din munca generaţiei anterioare de scriitori. Eminescu a folosit din creaţia înaintaşilor, în special din a lui Alecsandri şi Bolintineanu, de pildă prin anumite elemente ale lexicului, prin unele ritmuri, prin unele forme ale epitetului, ca cele gerunziale, după cum am arătat în „Epitetul eminescian". Dar Eminescu a îmbogăţit enorm moştenirea stilistică şi a cucerit valori pe care le-a transmis urmaşilor. Aşa, de pildă, apar la el cuvinte cu mare ecou poetic, rareori întrebuinţate în trecut, ca : *haos, repaos, noian, genune, etern, profund* etc., sau termeni filozofici şi ştiinţifici, ca : *fiinţă, nefiinţă, infinit, atom, univers, natură, planetă, spaţiu, problemă* etc., apoi construcţii cu dativul, ca : (Stelele) *ce au luminat atît de des / Înduioşării mele,* (Stelele) *ard depărtărilor, străbătător durerii* sau imperativul invocării (prezentul subjonctiv la pers. III fără particula *să,* vezi

articolul meu în B.L. XV, 1947)[1], ca în exemplele: *(Cumpăna gîndirii) încline a ei limbă, / Zboare anul acesta, / Şi se cufunde în trecut, (Nimeni) nu-mi plîngă la creştet. (Glasul amintirii) rămîne pururi mut, răssar-un stol de corbi,* apoi formele substantivului asociat cu pronumele sau verbul prescurtat, la rimă: *vesel-lesel-l, patemi-singurătate-mi, galeşi-cale-şi, gîndul — luminîndul-, vieţii — aduceţi* etc. Toate aceste particularităţi stilistice privind lexicul, formele, construcţiile, se regăsesc la urmaşii lui. Vlahuţă va folosi lexicul eminescian, ca, de pildă, în versurile: *Ştii tu încă ce-i vieaţa? / Ai avut tu cînd pătrunde, / Nu problemele ei vaste, încîlcite şi profunde, / Dar un tremurat de suflet, licărirea ta de-o clipă, / Cînd atîtea-ţi schimbă vremea c-o bătaie de aripă, / În vertiginosul haos de privelişti ce te-nşală, / Sub imensa şi eterna armonie generală?...* Notez la Vlahuţă unele rime eminesciene, făcute din substantivul asociat cu pronumele s-au verbul prescurtat: *sfintei-înainte-i gîndul-aruncîndu-l; luminei-cine-i, Putnii-scut ni-i, iubito-citit-o* etc. Cerna a folosit uneori imperativul invocării: *Destramă-se a gîndurilor ceaţă, / În orice colţ zîmbească veselia.* Întîmpin la St. O. Iosif construcţii cu dativul: *Doar şoareci ţin soborul Ungherelor uitate* etc. Există deci serii istorice ale stilului şi împrejurarea aceasta permite nu numai studiul stilistic al unui scriitor, ci al literaturii unei perioade întregi.

Dispunînd de un concept al stilului, ca acela analizat la începutul paginilor de faţă, urmărind problemele semnalate, cu metodele care ni s-au părut cele mai potrivite, cercetătorii stilului vor avea de examinat operele tuturor acelor scriitori români din acest interval de timp, care au adus un progres în arta scrisului, dar şi diferitele curente care-i înglobează. Aceste curente se înlănţuiesc în interiorul unei dezvoltări continue, menite să ducă la rezolvarea celei mai de seamă probleme artistice a literaturii române în secolul al XIX-lea: crearea unui instrument lingvistic, capabil să exprime realitatea în multiplele ei aspecte, adică societatea, natura şi viaţa interioară. S-a pus uneori întrebarea dacă există sau nu progres în domeniul creaţiunii artistice. Este evident că, întrucît toţi artiştii reflectă cîte un moment din dezvoltarea societăţii, în împrejurări proprii speciale, fiecare din ei are de rezolvat probleme deosebite, cu mijloace adaptate la felul acestor probleme. Marii artişti sînt deci incomparabili între ei şi nu este cu putinţă a stabili un progres, o gradaţie ascendentă a drumului care-i desparte. Nu se poate spune că Dante este superior lui Virgil şi Ariosto lui Dante. Arta — a spus Goethe odată — se găseşte în fiecare moment la scopul ei. Acest principiu incontestabil nu se aplică însă dezvoltării artei literare în răstimpul mai scurt al secolului al XIX-lea, deoarece această dezvoltare întovărăşeşte un proces social unic. Pe la începutul secolului

[1] Este vorba de articolul *Pseudo-imperativul la Eminescu,* publicat în acest volum.

al XIX-lea, poporul român își pune din ce în ce mai insistent problema înlăturării vechii orînduiri feudale, prin cucerirea libertăților naționale și sociale. Apariția însăși a literaturii române frumoase, la începutul secolului trecut, se datorește acestei năzuințe politice și sociale. Marea noutate a acestui veac a fost apariția operelor al căror interes nu stă numai în fondul comunicărilor, dar și în felul personal în care ele o fac. Pe Ienăchiță Văcărescu îl distingem încă destul de greu de poetul popular. Nota personală este însă puternică la Grigore Alexandrescu. Noii scriitori sînt artiști individuali, personalități degajate din tradițiile feudale și teologice, atît de puternice mai înainte. O dată cu noii scriitori apar și se înmulțesc valorile stilistice. Arta literară, reflectînd procesul social, își îmbogățește treptat mijloacele. Alecsandri și Eminescu sînt doi poeți de seamă ai literaturii noastre. Fiecare din ei are o individualitate aparte, care apare în mijloacele lor artistice deosebite. Totuși nu este cu putință a-i alătura, fără a nu băga de seamă că, în trecerea de la unul la celălalt, lexicul s-a îmbogățit, că sectoare ale limbii rămase, înainte de Eminescu, în afară de uzul literar, sînt anexate acum expresiei poetice, că limba poetului mai tînăr este mai mlădioasă, prin formele și construcțiile lui mai numeroase, că metaforele, comparațiile și epitetele lui sînt expresive. În „Epitetul eminescian“ am arătat că epitetele *alb, blînd, dulce* sînt mult întrebuințate de Alecsandri. Dar pe cînd acesta îl introduce în asociații oarecum previzibile, precum *omătul alb, lumină blîndă, dulcele lumini,* Eminescu găsește *neguri albe, blînd cad izvoarele într-una, dulcea vecinicie* (a ochilor). În astfel de asociații, vechiul epitet dobîndește virtuți expresive noi și mai puternice. Noutatea singură nu este un criteriu de apreciere a progresului literar. Numai noutatea în serviciul expresivității alcătuiește un criteriu capabil să măsoare progresul în literatură. O astfel de noutate a reprezentat arta lui Caragiale în mișcarea de foi umoristice care încep să apară în București, încă din timpul lui Cuza-vodă. N. I. Orășanu, cu foaia sa „Nichipercea“, încă din 1859, apoi Hasdeu, cu „Asmodeu“, „Aghiuță“, „Satyrul“, în fine un Ion A. Gianoglu cu „Sarsailă“, „Nichipercea“ și „Cicala“ ș.a. conduc pînă la „Ghimpele“ lui Toma Stoenescu, în care apar primele scrieri ale lui Caragiale și începe să se precizeze figura lui literară. Este foarte interesant de studiat cum formula umoristică, apărută în condițiile luptelor politice ale vremii, se desăvîrșește trecînd de la uitații umoriști ai foilor citate, la Caragiale. Aprecierea valorilor de stil pe care acesta le aduce nu se poate face decît așezîndu-l în seria literară continuată, perfecționată și înălțată de el. Uitații redactori ai foilor umoristice amintite știau să folosească formele și construcțiile limbii vorbite, lexicul burgheziei în momentul însușirii imperfecte a culturii occidentale, neologismul în forme alterate, jocul de cuvinte și ironia, dar cu o putere expresivă inferioară aceleia care-i reușește lui Caragiale, atunci cînd întrebuin-

ţează aceleaşi mijloace. În „Aghiuţă“ al lui Hasdeu se poate citi epistola amoroasă atribuită unui sergent major: *Angelul mieu, Nemaiputînd suferi în sufletul meu Amorul ce-l am către dumneata de la prima oară ce am avut norocirea a te videa* etc. Lexic, construcţii, formule ale adresări revin din această scrisoare în declaraţia lui Rică Venturiano din al doilea act al „Nopţii furtunoase“, dar cu ce altă eficienţă stilistică în caracterizarea personajului, a epocii lui şi a atitudinii scriitorului faţă de acestea!

Rezultă din aceste exemple că orice cercetare stilistică trebuie făcută în strînsă legătură cu istoria literară şi cu cea mai amănunţită cunoaştere a împrejurărilor ei. Dezvoltarea stilistică a literaturii române în epoca marilor ei progrese moderne nu s-a făcut numai prin contribuţia scriitorilor de prima mărime, dar şi prin aceea a celor mai mărunţi, care uneori au pus noile probleme literare şi au pregătit creaţia viitoare. Cercetarea stilului în opera scriitorilor români ai secolului al XIX-lea nu trebuie concepută deci numai ca un capitol al istoriei limbii literare, dar şi al literaturii. Ea este locul în care istoria limbii şi istoria literaturii se întîlnesc.

STATISTICA LEXICALĂ ŞI O PROBLEMĂ A VOCABULARULUI EMINESCIAN

Tendinţa către exactitatea matematică şi, prin urmare, considerarea fenomenelor din punctul de vedere al cantităţii lor, sînt comune tuturor ştiinţelor. Nu numai ştiinţele naturii, dar şi cele sociale, într-un anumit punct al dezvoltării lor, manifestă tendinţa de a supune faptele studiate de ele aprecierii cantitative şi de a da rezultatelor lor gradul mai înaintat al certitudinii matematice. Lingvistica, cu toate ramurile ei, a ajuns printre cele din urmă pe acest drum. Nu urmăresc nicidecum să aduc o soluţie în problema valorii metodelor matematice în studiul fenomenelor de limbă. Este probabil că există încă mari dificultăţi în aplicarea unor astfel de metode în domeniul lingvisticii, dar nu pot decide dacă aceste dificultăţi pornesc din natura fenomenelor studiate de ele. Mă mulţumesc deocamdată să semnalez aplicarea punctului de vedere statistic în studiul vocabularului poetic, în două lucrări ale lui P. Guiraud, profesor la Groningen (Olanda): *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry*, Paris, 1953 şi *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, 1954, pe care îmi propun să le înfăţişez în rezultatele lor cele mai generale, înainte de a le lega de unele din problemele impuse nouă de lucrările *Dicţionarului limbii poetice a lui Eminescu*.

Guiraud porneşte de la constatarea însemnătăţii pe care o are frecvenţa cuvintelor în vorbire asupra caracterelor lor de formă şi conţi-

nut. Se știe de mult că frecvența unor cuvinte alterează forma lor fonică și le îmbogățește semnificațiile. Deși o astfel de constatare a fost făcută de multă vreme, lingviștii au ținut rareori seama de frecvența întrebuințării cuvintelor, atunci cînd a fost vorba să studieze fie schimbarea sunetelor, fie derivările lor semantice. Este adevărat că problema frecvenței relative a cuvintelor într-o limbă a fost pusă de multă vreme. Guiraud amintește de gramaticii alexandrini care stabileau așa-zisele *hapax legomena* ale lui Homer, de masoreții ebraici care numărau toate cuvintele Bibliei, de încercările mai noi de a stabili „concordanțe" în operele marilor autori, încercări întreprinse mai ales de către lingviștii anglo-saxoni. Astfel de lucrări, grupate de Guiraud într-o *Bibliographie de la statistique linguistique,* s-au înmulțit în momentul în care pedagogii au arătat preocuparea de a stabili vocabularul de bază al limbilor vii, în vederea însușirii lor rapide. Studiul statistic al lexicului poate conduce însă și către alte rezultate, printre care unele însemnate pentru stilistică.

Cine face studii statistice asupra vocabularului unui poet poate să-și propună mai întîi, stabilirea cuvintelor mai des întrebuințate de el, așa-zisele *cuvinte-temă,* adică cele care arată direcția oarecum constantă a gîndirii sau a sensibilității lui. Dar statistica vocabularelor poetice poate să urmărească și stabilirea așa-numitelor *cuvinte-cheie,* adică acelea care reprezintă, pentru fiecare scriitor, o abatere de la rangul frecvenței lor în limba epocii respective. O dată cu această lucrare, cercetătorul atinge problema stilului, deoarece, ne lămurește Guiraud, ceea ce se numește *stilul* unui scriitor ar reprezenta totdeauna o abatere *(écart)* de la norma întrebuințării comune a limbii. Este evident că o astfel de cercetare nu poate fi întreprinsă decît dacă dispunem de o listă de frecvență a cuvintelor unei limbi într-o anumită epocă, cu indicarea rangului frecvenței acestor cuvinte. O astfel de listă a găsit Guiraud, propunîndu-și să studieze vocabularul mai multor poeți moderni, în lucrarea lui G. E. Vander Beke, *French Word Book,* 1929. Trebuie să spunem îndată că Vander Beke a stabilit lista sa nu prin observarea limbii vorbite, ci a limbii scrise în secolul al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea. Vander Beke a compilat 88 texte de cîte 13 000 cuvinte, adică aproximativ 1 200 000 cuvinte, printre care 600 000 cuvinte-pline. Printre aceste texte se găsesc romane, piese de teatru, jurnale și reviste, opere de istorie și critică, de știință și filozofie. Lista lui Vander Beke se întrerupe la rangul de frecvență 6 000 și, prin urmare, nu pătrunde în zonele frecvențelor celor mai rare ale lexicului francez. Pe de altă parte, după cum observă și Guiraud, Vander Beke n-a pornit de la studiul structurii lexicale a textelor compilate, astfel încît rangul frecvenței cuvintelor introduse în lista sa nu ține seama de caracteristicile acestor texte. Diferitele ranguri de frecvență, stabilite de Vander Beke, reprezintă deci medii aritmetice care se depărtează de

rangul real în limbă, pe măsură ce numărul de ordine în frecvența cuvintelor devine mai mare, adică pe măsură ce aceste cuvinte sînt mai rare. Guiraud face, în această privință, observația că dacă admitem că variația întîmplătoare *(aléatoire)* în rangul frecvenței unui cuvînt este egală cu rădăcina pătrată a frecvenței, atunci această variație crește pe măsură ce înaintăm în listele lui Vander Beke. Așa se face că, într-un anumit text, putem să nu găsim nicăieri cuvintele cu rangul 6 000, dar să aflăm cuvinte cu un rang mai depărtat, de pildă rangul 7 000 sau 8 000. Deci, conchide Guiraud, faptul că lista lui Vander Beke cuprinde cu indici de raritate cuvintele *fanatisme și zouave*, în timp ce *resplendir* sau *adorable* nu se găsesc în listă, nu arată de loc că aceste două cuvinte din urmă ar apărea mai rar în limbă decît celelalte două cuvinte amintite mai înainte. Cu toate aceste critici pe care le aduce statisticii Vander Beke, cercetătorul francez îi acordă totuși o relativă încredere, mai ales pentru indicii de frecvență mai mare, și o acceptă ca bază a lucrărilor sale.

Pentru a da îndată un exemplu de folosul pe care-l poate aduce utilizarea listei lui Vander Beke, trebuie să arătăm că, în timp ce în această listă, cuvintele *ange* și *parfum* ocupă un rang foarte îndepărtat și, anume, rangul 2 420 și 1 810, aceleași cuvinte apar la Baudelaire (în *Fleurs du mal*) foarte des, adică la rangul 27 și 44. O astfel de comparație ne arată într-un chip foarte lămurit felul de care dispune un poet simbolist de lexicul limbii, tendința sa de a căuta și de a accentua raritatea vocabularului.

Studiul statistic pune în lumină două tendințe prezente în constituirea unui vocabular. Este vorba de tendința *dispersării* și de tendința *concentrării*. Aceste două tendințe sînt antagoniste și par a se exclude, deoarece ele răspund unor nevoi contrarii ale comunicării. În adevăr, întrucît vorbitorul (prin urmare și scriitorul) tind să economisească efortul lor, ei vor întrebuința numărul cel mai mic posibil de cuvinte. Ascultătorul are însă nevoie să înțeleagă bine comunicarea ce i se face și această exigență a preciziunii impune vorbitorului să extindă sfera lui verbală, să înmulțească numărul cuvintelor. Dispersarea și concentrarea vocabularului mai sînt determinate și de alte două nevoi de comunicări, pe care Guiraud ni le lămurește de asemenea. Subiectul vorbitor ni se spune, este solicitat de două nevoi : mai întîi de nevoia de a sublinia *motivul* comunicării sale, ceea ce se poate obține prin repetarea unui mic număr de cuvinte-temă și, ca o consecință, prin concentrarea vocabularului ; apoi de nevoia de *a caracteriza*, adică de a înmulți amănuntele cu privire la motivul comunicării și, prin urmare, de a îmbogăți vocabularul, de a recurge la un vocabular dispersat. Sînt autori, cum este Corneille, la care vorbirea este puternic motivată, prin repetarea unui număr mic de cuvinte-temă, ca *gloire* sau *honneur*. Dimpotrivă, la alți autori, cum este Rimbaud, frecvența cuvintelor mai mult

întrebuințate este foarte redusă, așa încît n-avem ocazia să subliniem *cuvintele* lui *temă*, în timp ce înmulțirea detaliilor caracterizării și deci a cuvintelor corespunzătoare este foarte izbitoare.

Deși cele două tendințe semnalate mai sus în constituirea unui vocabular, al concentrării și al dispersării, al motivării și al caracterizării, par opuse și exclusive, ele pot fi semnalate împreună în vocabularul unora dintre scriitorii studiați de Guiraud. Pentru a dovedi această împrejurare, de mare însemnătate pentru caracterizarea stilului, Guiraud constituie un tablou statistic, pe care îl reproducem într-o formă simplificată și în care r=indicele bogăției vocabularului prin raport cu norma și c=indicele concentrării vocabularului în raport cu norma. Iată acest tablou :

	r	c
Baudelaire	+ 1,53	1,16
Mallarmé	+ 2,10	1,03
Rimbaud	+ 4,10	0,71
Apollinaire	+ 1,60	1,11
Claudel	+ 1,52	1,5
Valéry	— 1,23	1,10

Din examinarea acestui tablou rezultă că la toți autorii studiați de Guiraud, în afară de Valéry, vocabularul este bogat, adică *dispersat* și că, de asemenea, vocabularul tuturor acestor scriitori, în afară de Rimbaud este *concentrat*. Iată deci că atît Baudelaire cît și Mallarmé, Rimbaud, Apollinaire și Claudel folosesc un vocabular bogat ; numai la Valéry bogăția vocabularului scade sub normă (—1,23). Tot astfel, toți poeții citați mai sus au un vocabular concentrat, adică toți folosesc procedeul repetării cuvintelor-temă, în timp ce numai la Rimbaud concentrarea scade sub normă (0,71). Dacă în ciuda faptului că cele două tendințe semnalate coexistă adeseori, la unii autori se poate constata o predominare a uneia din aceste tendințe, împrejurarea este explicată de Guiraud prin aceea că scriitorii foarte interiorizați înclină spre motivația excesivă și deci spre repetarea obsesivă a acelorași cuvinte, în timp ce scriitorii cu o structură mai intelectuală, mai discriminativă, înmulțesc expresia nuanțelor gîndirii și ale sensibilității și îmbogățesc astfel vocabularul lor. Evident, astfel de generalizări sînt prea largi pentru a putea fi aplicate în toate cazurile concrete ; ele trebuie privite mai degrabă ca niște simple ipoteze de lucru.

O altă problemă atinsă de Guiraud în cercetările sale statistice este aceea a frecvenței relative a părților vorbirii la autorii studiați de el în raport cu norma aceleiași frecvențe la ceilalți poeți simboliști. Instituind această comparație, cercetătorul urmărește să ajungă la o caracterizare

mai precisă a autorilor studiați de el : trăsăturile proprii unui scriitor apar cu un relief mai puternic atunci cînd se detașează pe fundalul mediului literar apropiat. Înaintăm în cunoașterea lui Hugo atunci cînd ajungem a-l diferenția lingvistic și stilistic de Corneille și de Racine, dar cunoașterea lui Hugo face mari progrese și ajunge a atinge esențialul, atunci cînd izbutim să surprindem trăsăturile de limbă și stil care-l deosebesc de contemporanii lui, de pildă de Balzac sau de Michelet. Așadar, metoda statisticii părților de cuvînt în opera poeților studiați de Guiraud, în comparație cu alți poeți din aceeași epocă, este justă și poate da rezultate interesante, după cum o dovedește următorul tablou statistic (în care norma frecvenței părților de cuvînt în poezia simbolistă este egală cu 1) :

	substantiv	adjectiv	verb	adverb
Baudelaire	1,01	1,15	0,90	0,94
Rimbaud	1,20	0,86	0,75	0,89
Mallarmé	0,99	1,06	0,98	1,00
Apollinaire	1,08	0,72	1,05	1,05
Claudel	1,06	0,70	1,05	1,22
Valéry	0,99	1,02	1,05	0,88

Studierea acestui nou tablou arată că, pe cînd frecvența substantivului crește prin raport cu norma la Claudel, Apollinaire și mai ales Rimbaud (1,06 ; 1,08 ; 1,20), o creștere asemănătoare a adjectivului se remarcă la Valéry, Mallarmé și Baudelaire (1,62 ; 1,06 ; 1,15) și a verbului la Apollinaire, Claudel și Valéry (1,05). Creșterea mai importantă a adverbului la Claudel (1,22) se explică prin faptul că acest autor scriind în proză, el nu evită, așa cum fac poeții în versuri, adverbele de structură (*si, comme, ainsi que, alors* etc.). Interpretînd mai departe tabloul, se arată că accentul frecvenței cade asupra numelui (substantiv și adjectiv), nu asupra verbului, ceea ce corespunde situației generale în poezia lirică, unde cuvintele-temă sînt mai ales substantive și adjective : poeții lirici tratează teme exprimabile prin substantive *(natură, patrie, iubire)* sau prin adjective, atunci cînd poetul exprimă reacțiile sensibilității lui în fața realității. Verbul apare cu mai multă frecvență atunci cînd realitatea este prezentată ca proces, ca devenire, ceea ce, evident, se întîmplă mai ales în poezia sau în proza narativă. Studiul statistic al frecvenței părților de cuvînt apare deci ca o metaforă interesantă pentru cunoașterea stilului, adică a atitudinii și chiar a viziunii despre lume a diferiților scriitori.

În legătură cu această din urmă problemă, Guiraud introduce o noțiune nouă, și anume noțiunea : *cuvinte de caracterizare,* adică de

fapt acele cuvinte asupra cărora, într-un context, cade accentul semnificației poetice. Într-un text poetic, cuvintele de caracterizare sînt cele care constituie imagine. Astfel în aceste versuri spicuite din Baudelaire :

„Sois sage o ma douleur et tiens-toi plus tranquille
. . . .
Quand vers toi mes désirs partent en caravane
. . . .
Tes yeux sont la citerne ou boivent mes ennuis
. . . .

nu verbele sînt cuvintele de caracterizare și aceasta, nu numai din pricină că aceste verbe *(sois, tiens-toi, partent, boivent)* sînt dintre cele mai obișnuite în limbă, dar și pentru motivul că ele nu formează imagine. Cuvîntul imagistic în cele trei versuri citate sînt adjectivele *sage, tranquille* sau substantivele *caravane, citerne*. Observația corespunde situației generale în poezie, unde mai totdeauna cuvintele generatoare de imagini și metafore sînt mai ales substantivele și adjectivele. Guiraud ar fi putut face chiar observația că, judecate din punctul de vedere sintactic, imaginile și metaforele împlinesc de obicei funcțiunea unor determinative și ocupă prin urmare locul unui atribut adjectival sau substantival sau al unui complement. Așa, de pildă, metafora *regina moartă a nopții* în versurile lui Eminescu :

„Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă
Prin care trece albă regina nopții moartă“,

metafora aceasta joacă pe lîngă substantivul căruia i se substituie *(luna)* rolul unui determinativ, ca de pildă în această redare prozaică a versurilor eminesciene, în care metafora respectivă apare ca o apoziție : *Luna, regina moartă a nopții, trece prin poarta care pare a se fi deschis printre nori*. Dar dacă mai ales categoria numelui furnizează cele mai multe dintre imaginile și metaforele poeziei, nu este exclus ca uneori acestea să fie generate de verbe, ca în aceste versuri ale lui Valéry, citate de Guiraud :

„Une source complaisante
Ou *je bois* ce frêle bruit“.

Guiraud nu dă o întrebuințare dogmatică metodei statistice în studiul vocabularului poetic. El este conștient de limitele acestei metode ; încă de la începutul cercetării sale a simțit nevoia să precizeze atitudinea sa, scriind : „Studiul de față a avut ca punct de plecare năzuința de a analiza mecanismul distribuției cuvintelor și rădăcinile lui psihosociale. Mi s-a părut în același timp că pe aceeași cale se putea obține un instrument eficace în analiza stilului. Desigur, stilul unui scriitor în ceea ce are el original și concertat, pare a ieși de sub legile abstracte

ale numerelor, încît va persista totdeauna repulsia instinctivă de a reduce operele literare la o numărătoare de forme vide. O astfel de metodă nu poate să nu trezească obiecții și primejdii, dar cine îi simte în chip clar limitele, poate afla în ea un remarcabil aparat critic pentru studiul stilului".

Metoda statistică în studiul vocabularelor poetice n-are însă numai limite, dar și deficiențe mai grave, la care a trebuit să ne gîndim parcurgînd fișierul, devenit destul de bogat, al *Dicționarului limbii poetice a lui Eminescu*. În acest fișier fiecare din cuvintele poeziilor și prozei literare a lui Eminescu ocupă cîte o fișă. Cu toate acestea nu se poate spune că fiecare fișă reprezintă o unitate de aceeași însemnătate și aceasta, nu numai pentru că există o diferență de importanță între cuvintele-pline și cuvintele-instrumente gramaticale, dar și pentru că, într-un text poetic oarecare, cuvintele au accente de semnificație poetică deosebită. Astfel, dacă pe baza fișierului constituit în momentul de față, am proceda la statistica părților de cuvînt în poezia lui Eminescu, n-ar fi de loc potrivit să numărăm toate substantivele, adjectivele, verbele și adverbele și să vedem care este raportul dintre ele, deoarece accentul semnificației poetice poate, într-un text anumit, să apese mai puternic asupra unora din aceste părți de cuvînt. Așa, în strofa eminesciană :

„Cu mîne zilele-ți adaugi,
Cu ieri viața ta o scazi
Și ai cu toate astea-n față
De-a pururi ziua cea de azi"

este inutil să spunem că întîmpinăm trei verbe *(adaugi, scazi, ai)* și trei adverbe substantivate *(mîne, ieri, ziua de azi)*, deoarece accentul semnificației poetice cade asupra acestora din urmă și nu asupra celorlalte, încît este cu totul nepotrivit să le tratăm ca pe niște unități egale între ele.

De asemenea este imposibil a considera vocabularul unui poet ca o unitate omogenă, adică la fel structurată în toate punctele ei. Statistica vocabularelor poetice, așa cum o preconizează Guiraud, se sprijină pe o asemenea ipoteză. Această ipoteză este însă ușor de înlăturat, dacă studiem limba unui poet în dezvoltarea ei temporală. Este știut că orice poet își culege cuvintele sale dintr-unul sau, mai deseori, din mai multe sectoare ale lexicului general al limbii. Identificarea acestor sectoare este una din metodele cele mai productive pentru caracterizarea stilistică a operelor poetice. Stabilind sectorul sau sectoarele lexicale ale unui poet aflăm lumea în care el se mișcă, impresiile care l-au urmărit mai cu dinadinsul, ideile și tendințele lui, felul culturii sale etc. În ce-l privește pe Eminescu, fișierul limbii lui poetice pune în lumină două sectoare lexicale importante ale creației lui : *sectorul cuvintelor care exprimă realități ale naturii* (de pildă : *cer, stele, grădini, noapte,*

ziuă, primăvară, fagure de miere, cerb, vulpe, furtună, nour, lebădă, munţi, brazi, frunză, stîncă, deal, cîmpie, ploaie, ţărmuri, maluri, flori, mare, sori, ţărînă, lună, valuri, unde, snop, pustie, deşert, izvor, crîng, trunchi, vînt, nisip, vijelie, pomi etc., etc., tot atîtea cuvinte culese la întîmplare şi care denumesc plante, animale, fenomene meteorologice, corpuri cereşti, anotimpuri, forme de relief etc.), apoi *sectorul terminologiei artistice.*

Cineva poate observa că existenţa unui mare număr de cuvinte din sectorul natural, în poezia lui Eminescu, este un fapt cu totul firesc, deoarece natura este una din temele cele mai însemnate ale oricărei poezii lirice. Nu tot aşa stau însă lucrurile cu sectorul terminologiei artistice. Numărul cuvintelor aparţinînd acestui sector este cu totul redus la unii poeţi, chiar atunci cînd te-ai fi aşteptat ca, prin cultura lor întinsă, impresii de artă să li se prezinte adeseori. Astfel, în 1 000 de versuri de G. Coşbuc (numărate în poeziile *El Zorab, Un cîntec barbar, Romanţă, Nunta Zamfirei, Nu te-ai priceput, Numai una, Moartea lui Fulger, Lupta vieţii, Toamnă, Pe lîngă boi*) nu există decît 9 cuvinte care exprimă obiecte artistice şi anume ; *colos, cîntec, muzică, trîmbiţă, tact, icoană, tragedie, epopee, comediant.* Cultura lui Coşbuc era mai ales filologică şi nu este de loc de mirare că numărul impresiilor sale provenind din artele plastice, din arhitectură sau din muzică, a rămas atît de sărac, după cum ne arată primul sondaj făcut în vocabularul lui.

Numărul cuvintelor aparţinînd sectorului artistic la Coşbuc pare cu atît mai mic, atunci cînd îl comparăm cu numărul termenilor aceluiaşi sector în 1 000 de versuri ale lui Eminescu, aparţinînd fazei următoare poeziilor din „Familia", de la poezia *Venere şi Madonă* pînă la *Dorinţă*, în *Opere*, I, ed. Perpessicius. Întîmpinăm aici cuvinte din domeniul arhitecturii : *arc, arhitectonic, castel, colonade, dom, mausoleu, Memfis, palat, piramide, temple, zidiri,* al artelor plastice : *coloare, icoană* (=imagine artistică), *imagine, juvaer, marmură* (=statuie), *pînză* (=tablou), *Rafael, sfinx, statuie, tablou, Veneră* (ca temă plastică), *a zugrăvi* (=a picta), al muzicii : *armonie, cînt, a cînta, cîntare, cîntec, coarde, corn, a doini, fluier, harfă, liră, simfonie, sunet,* al poeziei : *bard, basm, cronice, enigmă, epopee, frază, Homer, Byron, a heiniza* (=a cînta ca Heine), *mit, odă, pană* (=putere poetică), *poet, poezie, poveste, proverbe, Rege Lear, scald, scripture, stihuri,* la care se adaugă termenii în legătură cu facultăţile sau categoriile artei : *fantazie, frumos, geniu, a inspira, jocul* (=dansul), *măiestrit, romantic, simbol, tragic,* în fine *Garrick* (actorul), în total 66 de cuvinte din domeniul artelor. Se poate spune, observînd densitatea terminologiei sale artistice, că Eminescu trăia în lumea artei, mai ales în această fază mai veche a activităţii lui, cînd scriind la Viena sau curînd după părăsirea acestei capitale, poetul trebuie să se fi resimţit de mulţimea impresiilor culese într-un mediu în care prilejurile artistice erau foarte dese.

Numărul cuvintelor împrumutate terminologiei artistice ar crește încă mai mult dacă am întinde cercetarea noastră asupra întregii creații poetice a lui Eminescu. Dar deși, pînă la sfîrșitul carierei sale, impresiile de artă au continuat să genereze imaginile, comparațiile și metaforele eminesciene, nu putem spune totuși că sectorul terminologiei artistice continuă să-și mențină aceeași importanță. Numărînd cuvintele aparținînd acestui sector în alte 1 000 de versuri ale lui Eminescu, urmărite de data aceasta în poeziile epocii finale, de la *S-a dus amorul* pînă la *Kamadeva* în ediția Perpessicius, numărul termenilor de artă scade la 30, și anume : din domeniul arhitecturii *(portaluri, scări)*, al artelor plastice *(daltă, marmură)*, al muzicii *(armonie, bucium, vînt, cîntec, cor, a doini, gamă, liră, sunet)*, al poeziei *(actor, basm, ghicitori, imagini, piesă, povești, teatru, versuri)*, apoi o serie de simboluri artistice împrumutate mitologiei sau altor creații artistice *(Endymion, Hercul, Kamadeva, Nessus, Pasărea Phoenix, O mie și una de nopți, Okeanos, Sybile, San Marco)*.

Retragerea terminologiei artistice se produce în folosul terminologiei naturii, după cum ne-o dovedește, poate mai bine decît statistica vocabularului, observația modului cum compune poetul un peisaj cu temă asemănătoare în prima și în cea de-a doua fază studiată aici. Iată, în această privință, alăturarea semnificativă dintre peisajul de noapte în *Melancolie* și *Mai am un singur dor :*

„Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă.
Prin care trece albă regina nopții moartă. —
O dormi, o dormi în pace printre făclii o mie
Și în mormînt albastru și-n pînze argintie.

În mausoleu-ți mîndru, al cerurilor arc,
Tu adorat și dulce al nopților monarc !
. . . .

„Și nime-n urma mea
Nu-mi plîngă la creștet,
Dar toamna glas să dea
Frunzișului veșted.
Pe cînd cu zgomot cad
Izvoarele-ntr-una,
Alunece luna
Prin vîrfuri lungi de brad.
Pătrunză talanga
Al serii rece vînt,
Deasupră-mi teiul sfînt
Să-și scuture creanga".

În *Melancolie*, peisajul apare ca o construcţie, ca o întruchipare de artă ; în *Mai am un singur dor*, el se compune din impresii culese direct din natură, fără nici o transfigurare a obiectelor naturale prin apropierea lor de plăsmuirile artei. Deosebirea dintre procedeul artistic în zugrăvirea celor două peisaje este evidentă şi ea se exprimă în contrastul dintre cele două serii lexicale : *poartă, mormînt, mausoleu, arc* (termeni arhitectonici care dau peisajului de noapte în *Melancolie* caracterul monumental al unei construcţii) şi *toamnă, frunziş, izvoare, luna, vîrfuri de brad, talanga, vîntul serii, teiul, creanga* (cuvinte din terminologia naturii, care dau peisajului nocturn din *Mai am un singur dor* însuşirea unui mediu natural difuz, cu elemente de idilă).

Statistica vocabularului, aşa cum o practică Guiraud, nu ţine seama nici de intensitatea accentului de semnificaţie poetică primit de fiecare cuvînt, nici de evoluţia vocabularului poetic în opera unui poet. Cuvintele sînt pentru metoda statisticii lexicale unităţi egale cu ele însele şi opera unui poet o totalitate imobilă. Observaţiile făcute mai sus, în legătură cu un aspect al poeziei lui Eminescu, ne previn împotriva postulatelor contestabile ale statisticii lexicale, aşa cum am văzut-o practicată mai sus. Dacă însă printr-un adaos de principii metodice, s-ar putea ajunge la introducerea unor criterii ca cele asupra cărora am atras atenţia, statistica lexicală poate da rezultate în lucrarea de caracterizare stilistică a operelor poetice.

II. STILISTICA LIMBII LITERARE.

STRUCTURA TIMPULUI ŞI FLEXIUNEA VERBALĂ

Reprezentarea timpului ca o linie dreaptă de-a lungul căreia se mişcă momentul prezent este una din reprezentările cele mai adeseori adoptată de filozofi. Metafora liniară a timpului apare mereu în operele marilor gînditori. Astfel la Descartes *(Regulae ad directionem ingenii,* XIV), timpul, considerat sub raportul măsurării lui, adică a dimensiunii lui, poate fi figurat printr-o linie dreaptă. La Leibnitz *(Nouveaux Essais,* II, XIV, 16), timpul fiind caracterizat prin continuitatea şi uniformitatea momentelor sale, acestea pot fi comparate cu punctele unei linii drepte. Kant *(Kritik der reinem Vernunft,* V, I, I, 4), la rîndul său, afirmă că conştiinţa îşi reprezintă succesiunea în timp ca o linie care se prelungeşte la infinit şi ale cărei diferite momente formează o serie cu o singură dimensiune.

Dar, construind metafora liniară a timpului, filozofii au omis să spună că această reprezentare nu este posibilă decît dacă ei înşişi se situează în afara timpului. Pentru a ne putea închipui timpul ca o linie dreaptă întinsă între A şi B, trebuie ca subiectul acestei reprezentări, adică cel ce observă timpul, să nu se găsească nici în A, nici în B şi nici într-un alt punct situat între A şi B. Nu ne putem reprezenta timpul ca o linie dreaptă decît plasîndu-ne în faţa acesteia şi considerînd-o dintr-o perspectivă frontală. Singuri filozofii sînt în stare de aceasta. Omul obişnuit se găseşte într-un alt raport faţă de timp şi îşi face despre el o reprezentare diferită, aşa cum ne va dovedi actul lingvistic al flexiunii temporale a verbelor.

Dacă studiem îndeaproape formele flexiunii verbale, sîntem în măsură să ne construim o imagine a timpului deosebită de aceea pe care au făurit-o filozofii clasici. Considerat în lumina actelor lingvistice,

timpul ne prezintă un aspect diferit. Metoda care constă în a rectifica vechi opinii filozofice pornind de la faptele de limbă a fost adesea folosită, și aceasta mai cu seamă în cursul cercetărilor foarte recente. Este metoda pe care o vom folosi și noi, în dorința de a opune unor opinii adînc înrădăcinate, unele sugestii noi în problema cu multiple repercusiuni pe care o constituie structura timpului.

*

Înainte de a trece la dovezile pe care sperăm să le obținem din studiul flexiunii verbale, o observație independentă de ea se impune. Dacă timpul ar fi pentru conștiința umană o linie dreaptă pe care momentul prezent separă în mod absolut trecutul de viitor, el însuși neaparținînd nici unuia, nici celuilalt, unele ecouri stilistice ale limbajului nostru ar rămîne inexplicabil. Astfel, persoana care spune : *j'arrête mes comptes* vrea să ne facă să înțelegem că în momentul prezent se sfîrșește un lucru făcut în trecut. Prezentul acestei propoziții privește către trecut ; perspectiva sa este preteritală. Cînd însă aceeași persoană spune, în alte împrejurări : *je commence un ouvrage,* ne dă de înțeles că începînd din momentul prezent i se deschide un drum către viitor. Perspectiva prezentului în această ultimă propoziție este deci de viitor. Desigur, perspectiva de trecut sau de viitor a expresiilor de mai sus nu provine din forma gramaticală a flexiunii întrebuințate, ci din însuși conținutul pe care vorbitorul îl pune în această formă. Nu este mai puțin adevărat că propozițiile enunțate, cu toate că sînt la prezent, par să deschidă o perspectivă fie către trecut, fie către viitor. Interesul pe care exemplele citate îl au pentru studiul nostru, este de a ne da noțiunea de *perspectivă temporală* pe care nu o întîlnim nici în vechile teorii ale filozofilor, nici — ceea ce este și mai grav — în observațiile lingviștilor, mai ales că, fără sprijinul acestei noțiuni, mai multe chestiuni de limbă nu ar putea fi precizate. S-ar părea deci, în lumina exemplelor citate, că vorbitorul care se exprimă la prezent privește cînd spre trecut, cînd spre viitor. Vom vedea că perspective analoage există în numeroase cazuri ale flexiunii verbale și că acest lucru se dovedește de o importanță decisivă, dacă vrem să stabilim structura empirică a timpului.

După cum există, ca ecouri stilistice, o perspectivă de viitor a prezentului, tot astfel există o perspectivă de trecut a prezentului care ne este dată de flexiunea verbală. Aceasta ne oferă, în plus, perspectiva de prezent și perspectiva preteritală a trecutului, ca și o perspectivă preteritală a viitorului. Departe de a construi pe cale deductivă toate figurile posibile prin combinarea celor trei momente (trecutul, prezentul și viitorul), vom considera numai perspectivele care pot fi con-

statate în mod empiric în limbă, prin intermediul flexiunii temporale a verbului. Să stabilim în mod succesiv diversele perspective menţionate :

1) *Perspectiva preteritală a prezentului* este aceea a perfectului compus. Cînd spun : *am luat parte la război*, se înţelege că faptul de a fi luat parte la război într-un moment oarecare al trecutului este privit din momentul prezent, atunci cînd activitatea mea războinică poate fi considerată ca definitiv încheiată. Manualele de gramatică ne afirmă că perfectul compus exprimă o acţiune trecută şi încheiată. Dar o acţiune nu poate fi considerată ca atare decît dacă, privind-o din momentul prezent, mă conving că ea nu se mai continuă şi în momentul de faţă. Perfectul compus redă tocmai această perspectivă a prezentului către trecut. Nici o altă formă a flexiunii verbale nu poate exprima ceea ce conţine trecutul ca iremediabil, aşa cum o face perfectul compus. Tot aşa, nici o altă formă a trecutului nu desparte mai categoric acest timp de prezent. Perfectul compus ridică în faţa trecutului un zid indestructibil, prin care nu este posibilă nici o infiltrare a trecutului către viitor. Între aceste două momente, perfectul compus introduce placa izolatoare a prezentului.

2) *Perspectiva de viitor a prezentului* este aceea pe care ne-o dă viitorul. Cînd spun : *voi pleca mîine la ţară*, aceasta înseamnă că astăzi, în momentul în care vorbesc, îmi propun să plec la ţară, sau că sînt sigur de a putea executa mîine acţiunea pe care o proiectez astăzi. Limba nu are, pentru a exprima acţiuni viitoare, aceleaşi posibilităţi ca pentru acele acţiuni care s-au îndeplinit în trecut. Ea nu poate decît să deschidă, pornind din momentul prezent, o perspectivă către viitor. Dacă, aşa cum susţin filozofii cînd afirmă că timpul este pentru noi o linie dreaptă ce merge din trecut către viitor, vorbitorul ar considera timpul într-o perspectivă frontală, atunci limba ar putea evoca acţiunile viitoare tot aşa cum le exprimă şi pe cele ale trecutului. Dacă într-adevăr timpul ar putea fi înfăţişat printr-o linie, viitorul ar ocupa o poziţie simetrică aceleia timpurilor trecute (perfectul compus şi perfectul simplu). Dar viitorul nu este contrapartea simetrică, *perechea (le pendant ; das Gegenstuck)*, timpurilor trecute. Este adevărat că acestea din urmă, la fel ca şi viitorul, înfăţişează lucrurile în perspectiva prezentului, dar în timp ce timpurile trecute reprezintă acţiuni realmente încheiate, viitorul evocă numai acţiuni voite şi mai mult sau mai puţin probabile. Diferenţa care există între viitorul indicativului şi formele preteritale ale acestui mod nu poate fi bine sesizată decît dacă considerăm aceste timpuri numai din punctul de vedere al flexiunii temporale. Această diferenţă este deci *modală*. Un sistem gramatical bine gîndit ar trebui să scoată viitorul de la modul indicativ pentru a face un mod aparte, acela al voinţei sau al intenţiei. Dacă lucrul nu s-a făcut şi dacă continuăm să vorbim de un viitor al indicativului, este

pentru că nu numai filozofii, dar şi lingviştii îşi închipuie că viitorul este o prelungire a trecutului, un fragment de linie dreaptă coordonat fragmentelor anterioare, şi, ca atare, aparţinînd aceluiaşi plan. Dar dacă studiem mai îndeaproape semnificaţia acestui aşa-zis viitor al indicativului, descoperim noi raţiuni de a pune la îndoială justeţea metaforei liniare a timpului.

3) *Perspectiva de prezent a trecutului* este redată de imperfect, unul dintre timpurile al cărui sens este cel mai greu de precizat. Dar, înainte de a stabili natura perspectivei pe care o exprimă, se impun unele consideraţii. Filozofii care au abordat problema timpului au fost uneori siliţi să admită că există două forme ale prezentului. Unul dintre ei, căruia îi datorăm o pătrunzătoare fenomenologie a expunerii, B. Groethuysen (*Les aspects du temps. Notes pour une phénoménologie du récit*, în : *Recherches philosophiques*, V, 1935—1936) a definit prezentul ca simultaneitatea actului vederii cu obiectul văzut. Trebuie să precizăm că aceşti termeni sînt luaţi de Groethuysen într-un sens general, „actul *vederii*" însemnînd o percepţie oarecare, şi „obiectul *văzut*" fiind un obiect perceput, în orice fel ar fi. Nu înseamnă că răstălmăcim gîndirea acestui filozof dacă transformăm definiţia sa pentru a spune că prezentul este simultaneitatea actului percepţiei cu obiectul perceput. Dar ce se întîmplă cînd ne amintim să fi perceput un lucru în trecut ? Trebuie să admitem că a avut loc şi atunci o simultaneitate între actul percepţiei şi obiectul perceput şi că există în consecinţă un prezent al trecutului, fără de care nu s-ar putea vorbi de o percepţie pe care am avut-o la o dată anterioară. Pentru aceasta dar Groethuysen este obligat să deosebească un prezent de *fapt*, care este acela al obiectelor percepute *acum*, şi un prezent *esenţial*, formă generală a tuturor percepţiilor, chiar şi a celor trecute. Acesta din urmă însă este un concept logic şi nu psihologic ; el este gîndit, dar nu resimţit ca un act de experienţă exprimat printr-una din formele flexiunii temporale. Există totuşi un prezent al trecutului, resimţit ca atare, în loc de a fi gîndit ca forma generală a oricărei percepţiuni şi care este desemnat printr-unul din timpurile verbului. Acest prezent al trecutului, adică acest trecut considerat într-o perspectivă a prezentului, este redat prin imperfect. Cînd spun : *quand il a commencé à pleuvoir hier, j'étais à la campagne*, mă refer fără nici o îndoială posibilă, la o împrejurare trecută. Dar vreau să stabilesc, în acelaşi timp, prin acest fel de exprimare, simultaneitatea stării mele cu evenimentul întîmplat, adică o situaţie de prezent, ceea ce reuşesc să fac folosind imperfectul. Cînd enunţ propoziţia de mai sus, nu mă reprezint într-o stare trecută, ci într-una prezentă în raport cu evenimentele relatate. *J'étais à la campagne* nu are, în propoziţia de mai sus, o rezonanţă de trecut, ci una de prezent. Imperfectul evocă aici prezenţa mea în trecut, prezenţa mea în raport cu evenimente încheiate. Reprezintă deci prezentul trecutului sau trecutul considerat în

perspectiva prezentului. Acest fapt a fost remarcat de unii lingviști. Astfel E. Pichon (autor împreună cu V. Damourette a unui *Essai de grammaire de la langue française*), înlocuind termenul de *prezent* prin acela de *actualitate*, face, într-un studiu care rezumă o parte a cercetărilor sale (*Temps et idiome*, în : *Recherches philosophiques*, I. c.), deosebirea între actualitate *nuncală* și actualitate *tuncală*. Prima este redată prin prezentul indicativului și înseamnă o acțiune făcută sau o stare încercată *acum (nunc)*. Actualitatea *tuncală* este aceea a unei acțiuni făcute sau a unei stări resimțite într-un moment dat al trecutului, atunci *(tunc)*, nu ca și cum ar fi avut loc într-un trecut încheiat, ci ca și cum le-am resimți prezente în raport cu noi. Actualitatea ar fi deci un centru de grupare al impresiilor noastre avînd aceeași culoare afectivă fie că ele aparțin momentului *prezent* sau momentului *trecut (nunc* sau *(tunc)*, fie că ele sînt *nuncale* sau *tuncale* „Il est possible à un locuteur français, scrie Pichon, de se transporter imaginativement hors du présent de façon à constituer un centre actuel pourvu de durée vécue et de couleur affective : L'organe de ce transfert, l'organe d'expression de ce centre actuel est... l'imparfait".[1] Cînd un francez întreabă : *Vous avez dit que j'étais là ?* el se evocă pe el însuși prezent în aceste împrejurări trecute. Imperfectul face posibilă această evocare a prezentului în trecut. Pichon observă că imperfectul poate de asemenea să evoce un prezent al viitorului, ca, de exemplu, în fraza interogativă : *qu 'est-ce qu 'elle a dit qu'on mangeait demain ?* Tradusă în românește această frază nu va putea păstra imperfectul verbului din propoziția subordonată. În limba noastră, imperfectul indică deci numai prezentul trecutului nu și pe acela al viitorului. S-a vorbit mult de puterea evocatoare a imperfectului indicativului, pe care, romancierii naturaliști în special, l-au folosit în largă măsură. Într-un articol anexă al cărții mele *Arta prozatorilor români*, 1941, am rezumat eu însumi dezbaterile la care acest subiect a dat naștere în cercul lingviștilor francezi și germani, adăugînd la fondul observațiilor mai vechi exemple luate din literatura română, pentru a demonstra folosirea de către naratorii români, a imperfectului cu funcții analoage acelora care au fost observate în alte literaturi. Dacă considerăm valoarea stilistică a imperfectului, trebuie să recunoaștem acestui timp puterea de a evoca acțiunea în desfășurarea ei. N-ar putea însă produce acest efect dacă, atunci cînd povestim sau atunci cînd ne identificăm cu persoana naratorului, nu ne-ar face contemporani cu acțiunea pe care o exprimă, dacă, cu alte cuvinte, ar evoca numai acțiunile în curs, în loc de a le face să se desfășoare sub ochii noștri. Astfel, cînd C. Negruzzi scrie

[1] „Unui locutor francez îi este posibil să se transpună în imaginație în afara prezentului în așa fel încît să-și constituie un centru actual înzestrat cu durată trăită și cu culoare afectivă : organul acestui transfer, organul de expresie al acestui centru actual este... imperfectul".

în „Alexandru Lăpuşneanu" (episodul masacrării boierilor): „Boierii, neavînd nici o grijă, surprinşi mişeleşte pe din dos, fără arme, *cădeau* fără a se mai împotrivi. Cei mai bătrîni *mureau* făcîndu-şi cruce; mulţi însă din cei mai juni se *apărau* cu turbare; scaunele, talgerele, tacîmurile mesei, se *făceau* arme în mîna lor; unii, deşi răniţi, se *încleştau* cu furie de gîtul ucigaşilor; şi nesocotind ranele ce *primeau*, îi *strîngeau* pînă îi înăbuşeau"[1], şirul lung al acestor imperfecte nu evocă numai desfăşurarea acţiunilor respective, el ni le aduce în faţa ochilor, înviind astfel prezentul în trecut.

4) *Perspectiva preteritală a viitorului* este redată prin a doua formă a viitorului, sau viitorul anterior. Cînd Eminescu scrie (în „Departe sînt de tine") *Voi fi bătrîn şi singur / Vei fi murit de mult*, el se imaginează în viitor, dar cu privirile întoarse către trecut. Groethuysen a remarcat undeva că a povesti înseamnă a reintroduce viitorul în trecut. Naratorul ştie cum s-au desfăşurat evenimentele. Le ştie chiar şi sfîrşitul. Pentru el, aceste lucruri aparţin trecutului. Dar chiar de la începutul relatării lui ca şi în fiecare moment care urmează, el se comportă ca şi cum faptele s-ar desfăşura în timp ce le povesteşte. El se plasează deci într-un viitor activ, cum spune Groethuysen; el reintegrează viitorul în trecut. Or, examinînd funcţiile viitorului anterior, ne dăm seama că este posibil de asemenea să introducem şi trecutul în viitor. În exemplul citat mai sus, poetul se reprezintă el însuşi în viitor *(voi fi bătrîn)*, amintindu-şi în acel moment moartea iubitei sale, întîmplată înaintea momentului viitor în care se proiectează cu gîndul *(vei fi murit de mult)*. Viitorul anterior deschide deci înţelegerii noastre o dublă perspectivă, una a prezentului către viitor, cealaltă a viitorului către trecut. Am arătat mai sus că timpul numit viitor nu este decît o formă a prezentului. S-ar putea spune acelaşi lucru despre viitorul anterior. Cînd poetul îl întrebuinţează, el nu părăseşte prezentul, deoarece el se adresează iubitei care este lîngă el. Plasat însă în prezent, poetul execută un joc complex al minţii care constă în a se reprezenta el însuşi în viitor, sau mai exact în contemplarea viitoare a trecutului. Am spus că viitorul anterior are o perspectivă preteritală a viitorului. Rezultatele analizei noastre ne permit să completăm acea caracterizare provizorie şi să spunem că viitorul anterior deschide într-adevăr o perspectivă de viitor preterital a prezentului. Vom spune dar, folosind o imagine, că dubla perspectivă a viitorului anterior ne face să ne gîndim la două binocluri băgate unul într-altul şi aşezate în aşa fel încît să permită, datorită unui joc al lentilelor, să se observe un obiect oarecare aşezat în mijlocul lor, nu pe faţa dinspre ochiul observatorului, ci pe cea opusă ei. Nu ştiu dacă s-a construit vreodată

[1] Din volumul: *Opere alese. Versuri şi proză.* Ediţie îngrijită de I. Iordan. Buc., 1942, p. 105.

un asemenea aparat optic sau dacă este cumva realizabil în practică; ori cum ar fi, flexiunea verbală l-a construit, sub forma extrem de ingenioasă a viitorului anterior.

5) *Perspectiva preteritală a trecutului* este redată prin mai mult ca perfectul. Gramaticile ne învață că acest timp indică un trecut anterior altui trecut. Într-adevăr, cînd spun *j'avais quitté la maison lorsqu'il commença à pleuvoir*, acțiunea de a părăsi casa este situată înainte de începutul ploii. Nu încape nici o îndoială asupra acestui fel de a situa în timp acțiunile indicate de mai mult ca perfect. Întrebarea nu se pune decît în momentul precizării perspectivei din care este considerat trecutul mai mult ca perfectului. Este o perspectivă de prezent, analoagă celei pe care am recunoscut-o perfectului compus? Cel ce folosește mai mult ca perfectul se reprezintă în prezent, de unde consideră trecutul încheiat, așa cum face vorbitorul care se exprimă la perfectul compus? Nu. Cînd folosim mai mult ca perfectul, ne reprezentăm pe noi înșine într-un moment oarecare al trecutului, moment în care tocmai a încetat o acțiune de asemenea trecută. Mai mult ca perfectul este deci trecutul în trecut, el reprezintă perspectiva preteritală a trecutului. Acest caracter este scos în evidență de faptul că, în frazele în care apare, mai mult ca perfectul se asociază întotdeauna cu forme ale trecutului, ca perfectul compus, perfectul simplu, sau imperfectul și niciodată cu prezentul. Pentru a relua imaginea folosită mai înainte, dar adaptînd-o noilor condiții, vom spune că mai mult ca perfectul seamănă cu o lunetă, așezată în prelungirea altei lunete și care poate cuprinde imagini pe care aceasta din urmă, singură, nu ar putea să ni le facă vizibile. Tot astfel mai mult ca perfectul alungește raza vederii noastre în trecut. S-a putut spune că mai mult ca perfectul prezintă analogii cu viitorul anterior, căci și unul și celălalt sînt timpuri de relație, și că unul obține pentru trecut rezultatele pe care ni le dă celălalt pentru viitor. Dar această simetrie este departe de a fi perfectă, căci, în timp ce viitorul anterior, după ce a proiectat locutorul din prezent într-un moment oarecare al viitorului, îl face să contemple evenimente trecute în raport cu acest viitor, mai mult ca perfectul nu execută două mișcări, una către trecut și alta din trecut către prezent. Pentru a folosi o altă imagine, vom spune că viitorul anterior execută o mișcare de *ricoșeu*, analoagă cu cea a bilei de biliard care atingînd marginea mesei, revine înapoi pe o distanță oarecare. Mai mult ca perfectul nu are această mișcare de ricoșeu, el se mărginește a prelungi mișcarea către trecut, permițînd astfel să ne reprezentăm o acțiune situată într-o epocă și mai îndepărtată.

*

Este timpul să revenim la problema enunțată la începutul acestei analize. Aprofundînd sensul diferitelor timpuri verbale, am urmărit ca

prin efortul meu să-mi aduc contribuţia la cunoaşterea structurii empirice a timpului, adică a acelei structuri care corespunde felului în care este în general înţeles. Anticipînd asupra rezultatelor acestei analize, am arătat că pentru omul obişnuit, timpul este altceva decît o linie dreaptă în faţa căreia se găseşte raţiunea care urmăreşte deplasarea continuă a momentului prezent, din trecut, către viitor. Flexiunea temporală ne dovedeşte că conştiinţa noastră nu se situează niciodată în afara timpului, ci în interiorul său, că se mişcă cu prezentul său în trecut, că din viitor priveşte către trecut sau din trecut către un trecut şi mai îndepărtat. Timpul implicat ca reprezentare în folosirea unui verb oarecare, nu este o linie, ci o perspectivă. Nimeni nu resimte acţiunile pe care le exprimă într-un moment oarecare al timpului, în prezent, în trecut sau în viitor ci le resimte întotdeauna fie într-un trecut sau într-un viitor văzut din prezent, fie într-un viitor privind către trecut, fie într-un trecut orientat către un trecut şi mai îndepărtat. Structura empirică a timpului este perspectivală. Necesitatea de a revizui sistemul tradiţional al gramaticilor apare cîteodată în bogata literatură lingvistică. Semnalăm de exemplu interesanta lucrare a lui Gustave Guillaume (*Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps*. Paris, 1929). Guillaume porneşte şi el, de la imaginea liniară a timpului care se găseşte la baza tuturor sistematizărilor gramaticale. Dar, pentru a cunoaşte timpul, observă autorul, este necesar să pătrunzi chiar în interiorul fenomenului şi să urmăreşti geneza timpului în conştiinţa umană. Deci, chiar dacă nu o spune, bazele cercetărilor lui Guillaume vor fi acelea ale intuiţiei bergsoniene. Numim intuiţie, spune Bergson, „la sympathie par laquelle on se transporte à l'interieur d'un objet"[1] (*Introduction à la metaphysique*, în volumul *La pensée et le mouvant*, 1934, p. 205). Şi tot el mai scrie : „Penser intuitivement est penser en durée"[2] (*La pensée et le mouvant*, p. 38). Guillaume îşi propune deci să urmeze metoda intuiţiei bergsoniene, cînd scrie : „Pour le linguiste et les fins qu'il poursuit, cette image optima du temps (este vorba de imaginea sa liniară) est un instrument insuffisant. Son défaut vient précisément de sa „perfection". Ce qu'elle offre au regard, c'est du temps déjà construit en pensée, si l'on peut s'exprimer ainsi, alors que l'analyse demanderait qu'en vît du temps en train de se construire dans la pensée. Il este concevable, en effet, que pour s'introduire profondément à la connaissance d'un objet, cet objet fut-il le temps, point ne suffit de le considérer à l'état achevé, mais qu'il faut de plus, et surtout, se représenter les états par lesquels il a passé avant d'atteindre

---

[1] „Simpatia prin care ne transportăm în interiorul unui obiect".
[2] „A gîndi intuitiv este a gîndi în durată".

sa forme d'achèvement"[1]. Dar dacă ne propunem descrierea genetică a imaginii timp, adică cronogeneza, atingem „un plan profund al morfologiei verbale, pe care gramatica tradițională o ignoră complet"[2]. Pe axa cronogenetică a timpului, Guillaume distinge un timp *in posse*, un altul *in fieri*, în sfîrșit un al treilea *in esse*, adică un timp *virtual*, un timp *în devenire* și un timp *real*. În altă lucrare a sa (*Immanence et transcendance dans la catégorie du verbe*, în volumul colectiv *La psychologie du langage*, 1933,) Guillaume reia aceleași idei, dînd unora dintre ele mai multă claritate. Verbul, observă el aici, este un semantem care *implică* și *explică* timpul. Timpul implicat „este inerent verbului, face parte din substanța sa însăși"[3]. Astfel este suficient de a pronunța cuvîntul *marcher* (a merge) „pentru a se deștepta în mintea noastră, în același timp cu ideea unei acțiuni, și ideea timpului destinat pentru a obține realizarea ei"[4]. Timpul *explicat* este „timpul divizibil în momente distincte, trecut, prezent, viitor, pe care vorbirea le atribuie verbului"[5]. În profilul său virtual (*in posse*) timpul verbelor este implicat. Atunci cînd pronunțăm infinitul *marcher* (a merge) ne reprezentăm un timp interior imaginii cuvîntului, un timp *in posse*. În cazul infinitivului, acest timp interior este resimțit ca o stare de tensiune continuă, infinită, virtuală a acțiunii de a merge. Tensiunea este urmată de destindere (detensiune), redată prin participiul trecut *marché* (mers), adică ceea ce rămîne după ce tensiunea a luat sfîrșit. Există de asemenea o formă intermediară tensională-detensională sau extensivă, redată prin participiul prezent *marchant* (mergînd), care exprimă nu numai desfășurarea continuă și virtuală a acțiunii, dar și realizarea sa, adică acțiunea în curs. Aceste trei forme ale timpului implicat, ale timpului *in posse*, constituie *aspectele* verbului, care pot fi trecute la toate modurile și la toate timpurile verbale. Dacă luăm în considerare profilul devenirii (*in fieri*), se întîlnesc verbe la conjunctiv, adică exprimînd o acțiune posibilă sau probabilă, dar nereală, ca, de exemplu, în propozițiunea *il est possible qu'il vienne*, unde verbul este situat pe linia cronogenetică între virtualitate și realitate. Din posibilă, acțiunea devine sigură în profilul real al liniei cronogenetice redat prin

[1] „Pentru lingvist și țelurile pe care le urmărește, această imagine optimă a timpului este un instrument insuficient. Defectul său vine tocmai din „perfecțiunea" sa. Ceea ce se oferă privirii, este un timp deja construit în gînd, dacă se poate spune așa, pe cînd analiza ar cere să vedem timpul pe cale de a se construi în minte. Este de înțeles, într-adevăr, că pentru a ne introduce profund în cunoașterea unui obiect, chiar dacă acest obiect este timpul, nu este deajuns a-l considera în stare desăvîrșită, dar trebuie, mai ales să ne reprezentăm stările prin care a trecut înainte de a atinge forma sa desăvîrșită."

[2] „Un plan profond de la morphologie verbale, que la grammaire traditionnelle ignore complètement".

[3] „est inhérent au verbe, il fait partie de sa substance même".

[4] „pour que s'éveille en notre esprit en même temps que l'idée d'un processus, celle du temps destiné à en obtenir la réalisation".

[5] „le temps divisible en moments distincts, le passé, le présent, le futur, que le langage attribue au verbe".

timpurile modului indicativ (prezent, trecut, viitor), unde timpul este reprezentat în afara imaginii verbale. Folosită la unul din timpurile modului indicativ, reprezentarea timpului se adaugă verbului, din exterior. Pe de altă parte, imaginea liniară a verbului nu este valabilă decît pentru profilul său real *(in esse)*. La conjunctiv (adică *in fieri*) deosebirea între viitor și trecut nu este atît de netă, astfel că în propoziții, ca, de exemplu : *j'attendrai qu'il soit venu* și *je regrette qu'il soit venu*, forma conjunctivală *qu'il soit venu* înseamnă în același timp că cel ce o pronunță așteaptă sosirea cuiva sau că vorbește despre ea ca de un lucru deja trecut. „Modul conjunctiv ar fi deci modul timpului amorf. indivizibil în epoci, pe cînd modul indicativ ar fi cel al timpului format, precis „realizat", și ca atare, divizibil în epoci"[1]. Pînă aici pare că Guillaume ratifică imaginea liniară a timpului, cel puțin pentru indicativ. Dar, în cercetările sale ulterioare, ne arată că segmentul prin care prezentul interceptează linia timpului, separînd trecutul de viitor, cuprinde două parcele de timp dintre care una aparține trecutului și cealaltă viitorului și pe care el le numește *cronotipurile* constitutive ale prezentului : cronotipul ω luat din trecut (pe care Guillaume îl numește și *cronotipul real și decadent)* și cronotipul α luat din viitor (pe care autorul îl mai numește și *cronotip virtual și incidental)*. Dacă contopim aceste deosebiri cu acelea date de aspectele verbului, obținem : 1) cronotipurile α și ω juxtapuse în aspectul tensional, care ar da prezentul indicativului *(j'aime)* ; 2) Cronotipurile α și ω juxtapuse în aspectul extensiv (perfectul compus=*j'ai aimé*) ; 3) cronotipul ω în aspectul tensional al trecutului (imperfect=*j'aimais*) ; 4) cronotipul α în aspectul tensional al trecutului (perfectul simplu=*j'aimai*) ; 5) cronotipul ω în aspectul extensiv al trecutului (mai mult ca perfectul=*j'avais aimé*) ; 6) cronotipul α în aspectul extensiv al trecutului (perfectul anterior=*l'eus aimé*) ; 7) cronotipul α în aspectul tensional al viitorului (viitorul indicativului=*j'aimerai*) ; 8) cronotipul ω în aspectul tensional al viitorului (condiționalul prezent=*j'aimerais)* ; 9) cronotipul α în aspectul extensiv al viitorului (viitorul anterior=*j'aurais aimé*) ; 10) cronotipul ω în aspectul extensiv al viitorului (trecutul I al condiționalului=*j'aurais aimé*). După cum se vede, Guillaume ajunge să arate și el interferența continuă a formelor flexionale ale verbului, adică existența uneia oarecare dintre aceste forme în perspectiva celorlalte. Am încercat să arătăm că raporturile care există între timpuri nu sînt raporturi de exterioritate, adică acestea din urmă nu sînt momente exterioare unele altora pe linia continuă a timpului, așa cum lucrurile sînt prezentate de gramatica tradițională. Analiza lui Guillaume ajunge și ea, la acest rezultat pe care-l susține prin critica adusă sistemelor tradiționale ale gramaticii.

---

[1] „Le mode subjonctif serait donc le mode du temps amorphe, indivisible en époques, tandis que le monde indicatif serait celui du temps formé, nettement „réalisé", et comme tel, divisible en époques".

PSEUDO-IMPERATIVUL LA EMINESCU

Specialiştii în gramatică sînt toţi de acord să considere persoana a II-a a singularului ca singura proprie imperativului, care, transmiţînd un ordin, trebuie în mod normal să se adreseze unei persoane prezente. Totuşi sînt situaţii în care cineva dă ordine unei persoane prezente, pentru ca aceasta să le transmită unei a treia persoane. În acest caz, imperativul din propoziţia principală se asociază, în cea secundară, cu un conjunctiv. Exemple : *spune-i să vină*. Aceeaşi construcţie poate fi folosită pentru indicarea scopului : *bate şeaua să priceapă iapa ; dă-i una să ţie minte ; fugi să nu te mai văd*. Eminescu foloseşte cîteodată această construcţie : *O, închide lungi genele tale/Să pot recunoaşte trăsăturile-ţi pale (Înger de pază) ; Răsai din umbra vremilor încoace/Ca să te văd venind — ca-n vis, aşa vii* (*Sonete* III).

Ultimul dintre exemplele citate este identic cu celelalte din punct de vedere formal, dar este diferit, dacă se analizează în context. Aici Eminescu nu se mai adresează unei persoane prezente, ci unei fiinţe absente pe care o imploră să se reîntoarcă.

Cînd însuşi glasul gîndirilor tace,
Mă-ngînă cîntecul unei dulci evlavii.
Atunci te chem : chemarea-mi asculta-vei ?
Din neguri reci plutind te vei desface ?
Puterea nopţii blînd însenina-vei
Cu ochii mari şi purtători de pace ?
Răsai din umbra vremilor încoace,
Ca să te văd venind — ca-n vis, aşa vii !

Eminescu îşi adresează imperativul unei persoane absente prin intermediul imaginii prezente a acesteia ; deci verbul imperativ poate să rămînă la persoana a II-a. Dar este oare posibil să se transmită un ordin sau o dorinţă unei a III-a persoane, fără intermediul unei persoane prezente sau a imaginii sale ? Specialiştii în gramatică care admit ca persoana a III-a a imperativului să împrumute forma sa persoanei a III-a a conjunctivului, nu ţin seama că au de-a face, în acest caz, cu propoziţii subordonate, propoziţia principală fiind subînţeleasă. În acest caz, verbul se găseşte în mod real la persoana a III-a a subjonctivului. Nimeni nu va vedea un imperativ, cînd bătrînul Horaţiu exclamă, în tragedia lui Corneille (III, 6) : *qu'il mourût !* Această exclamaţie este pronunţată ca urmare a cererii Iuliei : *que vouliez-vous qu'il fît contre trois ?* Ca să se exprime în mod complet, Horaţiu ar fi trebuit să spună : *j'aurais voulu qu'il mourût*. Şi ceea ce ni se pare a fi o exclamaţie imperativă ar deveni o propoziţie dependentă la conjunctiv. K. Bühler (*Sprachtheorie*, 1934, p. 506) menţionează, după Kretschmer, două cazuri de propoziţii imperative care trebuie să fie înţelese ca subordonate conjunctive ale unei hipotaxe. În primul caz este vorba de două propoziţii succesive,

în care cea de-a doua este subordonată celei dintîi : *timeo. Ne moriatur !* care înlocuiește construcția : *timeo ne moriatur*. În al doilea exemplu, prima propozițiune este subordonată celei de-a doua : *sint Maecenates, non deerunt, Flacce, Marones* (Martial, VIII, 56, 5), substituindu-se construcției hipotactice : *Marones Flacce, non deerunt (si) Maecenates sint*. Cf. Schiller : *Sei im Besitze und du wohnst im Recht* pentru *Wenn du im Besitz bist so wohnst du im Recht*.

Eminescu a întrebuințat adeseori aceste conjunctive la persoana a III-a, folosindu-se de imperativ, de fiecare dată cînd voia să exprime cu tărie dorința sau să invoce o ființă absentă. Acesta este unul din aspectele caracteristice ale stilului său. Arta sa constă în aceea că el reușește să modeleze formele conjunctivului pentru a le apropia de acelea ale imperativului. Disting astfel trei cazuri :

1. Folosirea conjunctivului prescurtat (fără particula *să*) : *Și nime-n urma mea/ Nu-mi plîngă la creștet (Mai am un singur dor)*; *De aceea sboare anu-acesta/ Și se cufunde în trecut (Cu mîne zilele-ți adaugi)*. Avem de-a face aici cu propoziții care depind de o propoziție principală subînțeleasă pe care poetul a omis-o *(Doresc ca) nime-n urma mea/ (să) nu-mi plîngă la creștet*; *(Doresc) de-aceea (să) sboare anu-acesta/ și (doresc să) se cufunde în trecut*. Datorită acestei prescurtări, subjonctivul capătă o formă mai asemănătoare cu morfemul imperativului.

2. Folosirea conjunctivului compus prescurtat : a) cu pronume personal, în mod direct, și b) cu pronume reflexiv, în mod direct. Exemple : a) *Traiul lumii, dragă tată/ Cine vor, aceia lese-l (Povestea teiului)*; b) *Fiecine, cum i-e vrerea, despre fete seamă dee-și (Călin)*. Prin prescurtarea conjunctivului pronumele (personal sau reflexiv s-a unit cu verbul *(lese-i, dee-și)*, așa cum se face pentru imperative *(mănîncă-l ; luptă-te)*. Fără această formă prescurtată, pronumele n-ar putea să se unească decît cu particula conjunctivului *(să-l lese, să-și dee)*.

3. Folosirea conjunctivului prescurtat ca verb al unei propoziții dependente, urmată de o altă propoziție subordonată, indicînd scopul și avînd verbul la conjunctiv în forma sa completă. Exemple : *O, glasul amintirii rămîie pururi mut/ Să uit pe veci norocul ce-o clipă am avut (Departe sînt de tine)*; *Din zare depărtată răsară-un stol de corbi/ Să-ntunece tot cerul pe ochii mei cei orbi (Despărțire)*. Cu toate că conjunctivele din primele propoziții sînt și ele subordonate unei regente subînțelese *(doresc să) rămîie... ; (doresc să) răsară*, ele capătă totuși aparența imperativului, nu numai datorită perscurtării lor, dar și prin faptul că sînt urmate de propoziții de scop, ale căror verbe sînt de asemenea la conjunctiv. Or după cum am mai remarcat, în același fel se face și imperativul (cfr. *fugi să nu te mai văd*).

În toate acestea găsim un exemplu interesant despre felul în care un mare poet acționează pentru a învinge „fatalitățile“ limbajului, modelînd

structurile obiective ale limbii după nevoile sale de exprimare. Negăsind imperativ la persoana a III-a, imperativ pe care îl cerea totuși expresia sa lirică, poetul creează o formă de pseudo-imperativ, prin intermediul persoanei a III-a a conjunctivului, folosită într-o formă prescurtată, care îi dă posibilitatea să se unească cînd cu un pronume, cînd cu propoziții de scop, așa cum se face adeseori în adevăratele imperative.

PROBLEMA STILISTICĂ A IMPERFECTULUI

I

Într-un articol consacrat lui Alphonse Daudet, sub titlul *L'Impressionisme dans le roman*[1], F. Brunetière este, după cunoștința noastră, cel dintîi critic literar care a observat valoarea stilistică a imperfectului indicativului. Impresionismul literar era, pentru renumitul critic francez, produsul transpunerii sistematice a mijloacelor expresive ale picturii în domeniul artei scrisului. Nimeni mai bine ca Alphonse Daudet nu putea ilustra acea tendință a romanului contemporan de a rivaliza cu pictura, în năzuința de a evoca aspectele concrete. Enumerînd procedeele stilistice ale lui Daudet, criticul francez ajunge la următoarele observații : *„Este vorba acum de a compune și de a fixa tabloul. Daudet va pune de cele mai multe ori narațiunea sa la imperfect. La prima vedere, vi se poate părea că aveți de-a face cu o singularitate a stilului, cu o fantezie de scriitor. Dar dacă priviți mai de aproape, vedeți că acesta este un procedeu de pictor. Imperfectul servește a prelungi durata acțiunii exprimate prin verb și a o imobiliza oarecum sub privirile cititorului. „Sans le sou, sans couronne, sans maîtresse,* il faisait *une singulière figure en redescendant l'escalier". Schimbați un singur cuvînt și citiți : „Sans le sou, sans couronne, sans femme, sans maîtresse,* il fit *une singulière figure en redescendant l'escalier". Prefectul este narativ, imperfectul este pitoresc. Acest din urmă timp vă obligă să urmăriți personajul în tot intervalul în care descinde scara".*

Observația lui Brunetière a fost mai tîrziu generalizată. Gustave Lanson în *L'Art de la Prose*, 1909, recunoaște în întrebuințarea imperfectului indicativului un procedeu obștesc al romancierilor naturaliști. Povestitorii foloseau odinioară alte timpuri ale trecutului sau prezentul (istoric), reputat a conferi *„mai multă vivacitate povestirii"*. Intervenția imperfectului înseamnă, din punct de vedere gramatical, o abatere. Funcția lui proprie, după cum stabilește C. Ayer, este *„de a*

[1] Articolul lui F. Brunetière, datat din 15 noiembrie 1879, este republicat în *Le roman naturaliste*, 1883. V. în special p. 84 și urm.

desemna o acţiune adeseori repetată şi prelungită... şi, în chipul acesta, de a exprima obişnuinţa sau calitatea. Prin derogare de la această funcţiune, el devine la povestitorii mai noi un mijloc de a sugera durata şi simultaneitatea, un procedeu al realismului artistic prin care acţiunile devin vizibile, întocmai ca pe pînza unui pictor. Imperfectul, scrie Lanson, *„este timpul pitoresc al limbii noastre"*. Chateaubriand a bănuit ceva din această virtute a imperfectului. Naturaliştii au extras însă toate posibilităţile lui. Brunetière arătase ce devenea imperfectul sub pana lui Daudet. Lanson îl urmăreşte în textele lui Zola, printre care şi acest pasaj din *La Débâcle* : *„Rapidement, on dressait une tente, tandis qu'on* déballait *du fourgon le matériel nécessaire, les quelques outils, les appareils, le linge, de quoi procéder à des pansements hatifs... Il n'y* avait *la que des aides. Et c'étaient les brancardiers qui* faisaient *preuve d'un héroisme têtu et sans gloire"*.

Problema stilistică a imperfectului a fost reluată, cu un adaos de noi observaţii interesante, în cursul unei polemici angajate între Marcel Proust şi criticul Albert Thibaudet. Acesta din urmă făcuse afirmaţia oarecum hazardată că Gustave Flaubert nu era propriu-zis *„un mare scriitor de rasă şi că deplina măiestrie verbală nu îi era dată în natura sa însăşi"*[1]. Caracterul foarte laborios al creaţiunii flaubertiene ar indica în autorul ei un scriitor făcut, iar nu născut. Proust ridică mănuşa, relevînd marile merite literare ale lui Flaubert şi, printre ele, folosinţa atît de ingenioasă dată imperfectului indicativului. Încă din 1906, în prefaţa unei traduceri din Ruskin, republicată de atunci într-unul din volumele sale, Proust notase cu multă subtilitate ceea ce s-ar putea numi psihologia imperfectului : *„Mărturisesc,* scrie Proust, *că o anumită întrebuinţare a imperfectului indicativului — a acestui crud timp care reprezintă viaţa ca pe ceva în aceeaşi vreme efemer şi pasiv şi care în clipa însăşi cînd ne evocă acţiunile, le face iluzorii şi le nimiceşte în trecut, fără a ne lăsa, ca perfectul, consolarea activităţii — mărturisesc că acest timp a rămas pentru mine un izvor neistovit de misterioase tristeţi"*[2].

Peste ceea ce remarcase, la vremea lor, un Brunetière sau un Lanson, cu privire la Daudet şi la Zola, Proust subliniază acum efectele pe care le obţine Flaubert din alternarea imperfectului cu alte forme ale trecutului sau cu prezentul indicativului. Iată de pildă acest pasaj din *L'Éducation sentimentale* : „Il voyagea, il connut *la mélancolie des paquebots... il* eut *d'autres amours encore mais la violence du premier les*

---

[1] Articolul lui Thibaudet apare în *La Nouvelle Revue Française* din 1 noiembrie 1919. În aceeaşi revistă, la 1 ianuarie 1920, apare întîmpinarea lui Proust, căreia îi urmează, în numărul pe martie 1920, răspunsul lui Thibaudet. Toate aceste texte sînt azi întrunite în culegerea lui Thibaudet, *Reflexions sur la Critique*, 1939.

[2] M. Proust, *Journées de lecture*, în vol.: *Pastiches et mélanges*, 1919, p. 239.

lui rendait *insipides*". Intervenţia imperfectului, după şirul celorlalte trei perfecte simple anterioare, produce un efect de precizare a impresiei, care nu poate scăpa unei urechi atente. Tot astfel în notaţia *„Ils* habitaient *le fond de la Bretagne.* C'etait *une maison basse, avec un jardin montant jusqu'au haut de la colline, d'où l'on* découvre *la mer*", apariţia finală a prezentului indicativului produce, după propriile cuvinte ale lui Proust, *„un furtif éclairage de plein jour qui distingue des choses qui passent une réalité plus durable*". În sfîrşit, imperfectul indicativului este întrebuinţat de Flaubert şi în acel efect de stil pe care Ch. Bally l-a denumit *„stilul indirect liber*", adică acela în care scriitorul topeşte în textul său propriile cuvinte ale personajelor sale, fără a le încadra în semnele citării şi fără a le introduce prin conjuncţia *că*, după cum se face în aşa-numita vorbire directă şi indirectă. Astfel cînd în *L'Éducation sentimentale*, Flaubert scrie : *L'État* devait *s'emparer de la Bourse. Bien d'autes mesures* étaient *bonnes encore. Il* fallait *que les nourrices et les accoucheurs fussent salariés par l'État. Dix mille citoyennes avec de bons fusils* pouvaient *faire trembler l'Hotel de Ville...*" simţim lămurit că nu Flaubert vorbeşte aşa, ci unul din personajele sale, Frederic, Vetnaz sau Sénécal. Pentru a obţine acest interesant efect stilistic[1], Flaubert foloseşte de asemenea imperfectul indicativului.

În răspunsul pe care i-l dă lui Proust, Thibaudet recunoaşte justeţa observaţiilor celui dintîi. Mai tîrziu, în cartea consacrată lui Flaubert, aduce chiar o caracterizare mai adîncă a stilului indirect liber, prin ajutorul imperfectului, în care vede efectul unei legături mai intime între interior şi exterior, între ceea ce apare scriitorului şi ceea ce se desfăşoară în planul obiectivităţii. Stilul indirect liber introduce în romanul impersonal stilul şi spiritul primei persoane[2]. Cît priveşte originalitatea absolută a acestor procedee, Thibaudet are dreptul să facă rezerve. Stilul indirect liber nu este invenţia lui Flaubert. Îl găsim încă din veacul al XVII-lea, în *Fabulele* lui La Fontaine, din care se pot cita versurile :

„L'arbre étant pris pour juge,
Ce fut bien pis encore. Il servait de refuge
Contre le chaud, la pluie, et la fureur des vents ;
Pour nous seuls, il ornait les jardins et les champs.
L'ombrage n'etait pas le seul bien qu'il sût faire :

---

[1] Mai înainte de a-l remarca la Flaubert, Proust identificase stilul indirect liber în vorbirea propriilor sale personaje, după cum observă L. Spitzer, în *Stilstudien*, II, 1928, care reproduce următorul pasaj din *Du côté de chez Swann*, I, 98 : („Françoise") articulant les syllabes pour montrer que, malgré l'emploi du style indirect, elle rapportait, en bonne domestique, les paroles mêmes dont avais daigné se servir le visiteur :" „M. le Curé serait enchanté, ravi, si Madame Octave ne repose pas et pouvait le recevoirs" etc.

[2] Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, ed. nouv., 1925, p. 288.

Il courbait sous les fruits. Cependant pour salaire
Un rustre l'abattait. C'etait là son loyer :
Quoique, pendant tout l'an, libéral, il nous donne
Ou des fleurs au printemps, ou des fruits à l'automne..."

Orice cititor simte limpede că în narațiunea lui La Fontaine se amestecă vorbirea copacului însuși. Procedeul mai poate fi identificat uneori la Rousseau și la Mérimée. Flaubert i-a dat însă întrebuințarea cea mai largă și este meritul lui Proust de a fi recunoscut faptul cu toată limpezimea.

Din cercurile literare, problema valorii stilistice a imperfectului trece curînd în preocupările lingviștilor. Un cercetător german, E. Lorck, consacră analizei stilistice a imperfectului francez, în comparație cu celelalte forme ale trecutului, un studiu dintre cele mai luminoase încă din anul 1914[1]. Îi datorăm lui E. Lorck observația că perfectul compus exprimă un trecut considerat din perspectiva prezentului și, în același timp, un trecut resimțit ca un eveniment al subiectivității. Cine pronunță, de pildă, propoziția „j'ai perdu ma bourse" (mi-am pierdut punga) vrea să spună că n-o mai are „astăzi" și că pierderea pungii este ceva care s-a întîmplat vorbitorului, într-un înțeles mai adînc decît acela legat în mod general de întrebuințarea persoanei întîi a pronumelui personal. Perfectul compus grăiește din propriul sentiment al existenței celui care se exprimă. El înfățișează, așadar, un trecut resimțit ca ceva subiectiv. Dimpotrivă, celelalte forme ale trecutului, perfectul simplu și imperfectul „je la perdis" și „je la perdais", ne transpun în realitatea obiectivă a trecutului, și anume în două chipuri deosebite, care pot fi distinse cu toată preciziunea. „Je la perdis" (o pierdui) constată pur și simplu pierderea suferită de vorbitor ca pe un fapt obiectiv. Se poate spune deci că perfectul simplu exprimă un pur act de gîndire[2]. Între acestea, imperfectul „je la perdais" (o pierdeam) evocă în chip intuitiv acțiunea pierderii. Imperfectul este deci timpul trecutului resimțit obiectiv și reprezentat prin acte de gîndire ale fanteziei (Phantasie-Denkakte).

Reluînd cercetarea lui Lorck, lingvistul E. Lerch se declară în principiu de acord cu rezultatele celui dintîi.[3] Lerch face totuși cîteva

---

[1] E. Lorck, *Passé défini. Imparfait, Passé indefini*, Heidelberg, 1914. Studiul apare și în *Germanische-Romanische Monatshefte*, VI, p. 43, și urm.

[2] V. în același sens, observația lui Iorgu Iordan, *Gramatica limbii române*, 1937, p. 169: *„Între perfectul simplu și cel compus nu există nici o deosebire obiectivă, amîndouă arată acțiuni săvîrșite în trecut. Deosebirea între el este de natură subiectivă. O acțiune trecută care ne este indiferentă o exprimăm prin perfectul simplu. De aceea acest timp apare des în povestirile istorice. Dimpotrivă, o acțiune trecută ale cărei ecouri sînt încă vii în sufletul nostru o exprimăm prin perfectul compus"*.

[3] E. Lerch, *Das Imperfektum ale Ausdruck der lebhaften Vorstellung*, în: *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 42 (1922), caietul 3—4.

observații terminologice. Formula „Phantasie-Denkakte", întrebuințată de Lorck, pentru a caracteriza natura proceselor intelectuale răsfrînte de imperfect, i se pare lui Lerch de-a dreptul contradictorie. Între „gîndire și fantazie" există un contrast pe care formula lui Lorck pare a nu-l bănui. Cu atît mai contradictorie este formula unor acte de gîndire ale fantaziei resimțite în chip obiectiv. Căci fantazia plăzmuiește, transformă, inovează și, ca atare, stă la un pol opus față de așa-numita obiectivitate. Eliminînd toate aceste dificultăți, dar păstrînd justele intuiții cuprinse în cercetarea lui Lorck, Lerch crede a fi mai aproape de adevărul lucrurilor caracterizînd „imperfectul" ca pe expresia reprezentării vivace („lebhafte Vorstellung"). Dovada acestei stări de lucruri o aduc cu prisosință numeroasele exemple împrumutate de Lerch vechilor texte franceze, dar și unora dintre textele literaturii mai noi, exprimînd prin imperfect acele verbe care, prin însăși natura lor, exercită îndeosebi puterea reprezentativă a fanteziei, cum sînt verbele lovirii, ale luptei, alergării, strigării, chemării etc.

Interesante observații asupra valorii stilistice a imperfectului apar și la lingvistul și esteticianul Emil Winkler. Winkler este un adept al teoriei simpatiei estetice (Einfühlung). Referințele la lucrările lui Th. Lipps, unul din principalii făuritori ai acestei teorii, sînt numeroase în lucrările lui Winkler. Pentru el, ca și pentru maestrul său, emoția estetică se constituie prin proiectarea propriilor noastre conținuturi sufletești în aspectele străine, care par astfel însuflețite cu o viață proprie, deopotrivă cu a noastră. Este meritul lui Winkler de a fi arătat că unul din mijloacele literare ale simpatiei estetice, în operele povestitorilor francezi, dar și în vorbirea curentă a tuturor francezilor, este tocmai întrebuințarea imperfectului[1]. Apariția acestui timp produce totdeauna iluzia duratei, a mișcării în curs de desfășurare, resimțită cu vivacitate, tocmai pentru că povestitorul o trăiește el mai întîi. S-a spus că imperfectul exprimă o acțiune repetată. Și, în adevăr, într-o notație ca a lui Rabelais : *„s'éveillait donc Gargantua environ quatre heures du matin"*, o lectură raționalistă poate înțelege că Gargantua se deștepta zilnic la orele patru. Fundamentul sufletesc al citatului din Rabelais este însă altul. Întrebuințarea verbului la imperfectul indicativului ni-l arată pe povestitor în stare de simpatie cu eroul său, în acțiunea de identificare cu deprinderile acestuia.

Virtutea simpatetică a imperfectului explică folosirea acestuia în forma cunoscută sub numele de imperfectul „silinței", „de conatu", pentru care un exemplu printre altele îl poate constitui acest pasaj din scrierile D-nei de Staël : *„Il lutta cependant heureusement contre elles* (les vagues), *atteignit le viellard, qui périssait un instant plus tard, le saisit et le ramena sur le bord"*. Numai cineva care se găsea în stare de

---

[1] E. Winkler, *Grundlekung der Stilistik*, f.a. (după 1924), p. 50 urm. Cp, și cealaltă lucrare a lui Winkler *Das dichterische Kuntswerk*, 1924, p. 45 și urm.

identificare simpatetică cu bătrînul, observă Winkler, putea să-şi dea seama că acesta se află pe cale să se înece. Este tocmai cazul povestitorului care întrebuinţează în acest punct un imperfect, printre celelalte perfecte simple ale povestirii sale[1].

II

Are oare imperfectul indicativului, în proza literară română, aceeaşi funcţiune stilistică pe care criticii şi lingviştii au observat-o la povestitorii francezi? În ce moment al dezvoltării stilistice ajung scriitorii români să folosească efectele stilistice legate de natura particulară a imperfectului indicativului? Consultarea textelor ne dovedeşte că utilizarea timpului de care ne ocupăm este destul de timpurie în operele prozatorilor români. O observaţie: Formele trecutului mai apropiat, în epoca organizării unei producţii culte, se asociază adesea cu mai-mult-ca-perfectul indicativului. Este o notă specifică faptul că primii noştri povestitori culţi întrebuinţează cu multă plăcere în povestirile lor mai-mult-ca-perfectul, prin care ei stabilesc împrejurările anterioare naraţiunii propriu-zise. Iată cîteva exemple: *„Iacob Eraclid, poreclit Despotul,* pierise *ucis de buzduganul lui Ştefan Tomşa... fugind la Constantinopol,* izbutise *a lua oşti turceşti...* Intrase *în Moldova, întovărăşit de şapte mii spahii... Tomşa, nesimţindu-se în stare a se împotrivi,* fugise *în Valahia, şi Lăpuşneanul nu* întîlnise *nici o împiedicare în drumul său. Norodul pretutindene îl întîmpină cu bucurie şi nădejde, aducîndu-şi aminte de întîia lui Domnie, în care el nu* avusese *vreme a-şi dezveli urîtul caracter... Îndată ce* sosise *Lăpuşneanul poruncі... De cu seară se* făcuse *de ştire tuturor boierilor să se adune a doua zi... La curte se* făcuse *mare pregătire pentru ospăţul acesta. Vestea se* împrăştiase *că Domnul se* împăcase *cu boierii“* etc. (C. Negruzzi, *Alexandru Lăpuşneanul*, passim), *„Ajungînd în floarea juneţei, ea* devenise *un magnet, care trăgea spre sine toate privirile şi toate dorinţele tinerilor din Bucureşti. Poeţii timpului* secase *nesfîrşitele ode ale închipuirii lor... Locuinţa în care fanariotul* pusese *pe amanta sa era situată în strada Galiţii... Gelozia, unicul rău ce-l* frămîntase *cîtva timp,* dispăruse *cu totul* etc. (N. Filimon, *Ciocoii vechi şi noi*, passim). *„Cruzi-*

---

[1] Winkler atrage atenţia şi asupra unei alte funcţiuni stilistice a imperfectului, şi anume asupra virtuţii lui de a antedata cu modestie unele impresii. Astfel, cînd francezul spune: *Je venais vous prier*, înţelegem că, mînat de sfiala proprie solicitatorilor, el simte nevoia s-o sustragă timpului prezent, adică al confruntării stingheritoare, reculînd-o în trecut (Asupra antedatării prin imperfect şi a „imperfectului modestiei“ în alte limbi romanice, v. şi studiul lui Leo Spitzer, *Grammatische Rückdatierung im Spanischen*, Stilstudien I, 1928, p. 109 şi urm.) După cum există un imperfect al antedatării, există şi un imperfect al proiectării în viitor, în expresii ca: *ils dirent qu'ils allaient* (Cf. E. Winkler, *Das dichterische Kunstwerk*, p. 46).

mile turcilor trecuseră *răbdarea impilaților care cereau o răzbunare strălucitoare... Toate aceste avanii ale Turcilor* sleise *răbdarea poporului și a lui Mihai... Un complot întins atît în Țara Românească cît și Moldova,* hotărîse *ziua de 13 noiembrie... Porunca domnească* ieșise *ca toți turcii ce se aflau în București să se adune la casa vistierului Dan... Abia își* așezase *trupele în tabără aproape de București, într-o bună poziție, cînd fără veste intră în țară și veni în București un cadiasker... Aceste izbînzi ale românilor...* înspăimîntaseră *atît pe turcii din partea locului încît* fugiseră *mai toți în munții Balcani*" etc. (N. Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-Vodă Viteazul*, passim).

Am spus că utilizarea mai-mult-ca-perfectului ca timp al narațiunii este o notă specifică povestitorilor români în veacul al XIX-lea. Evoluția stilistică ulterioară elimină într-o apreciabilă măsură această formă a trecutului încît într-un roman ca *Pădurea spînzuraților* de Liviu Rebreanu n-am putut-o găsi decît în cazuri destul de rare. Nici în povestirea *Dumbrava minunată* de Mihail Sadoveanu nu apare mai des.[1] Scriitorii noi resimt mai-mult-ca-perfectul ca o formă prea greoaie și prea puțin expresivă. Liviu Rebreanu prefera deci chiar ca elemente de cadru, alte forme ale trecutului, de pildă perfectul simplu, desigur pentru scurtimea lui și pentru valoarea lui evocativă superioară, rezultată din faptul că acțiunile povestite la perfectul simplu aparțin unui trecut mai apropiat. În loc să „nareze" evenimentele care constituie cadrul, scriitorii noi îl „prezintă" direct. Iată începutul unui capitol din „*Pădurea Spînzuraților*": „*Automobilul* opri *scurt în fața unei ogrăzi mari cu poarta deschisă, Bologa* sări *jos,* așteptă *două clipe pe plutonierul care* spunea *ceva șoferului, și* intrară *împreună în vreme ce mașina* trecea *mai departe...*" Dacă trecem acum toate verbele acestei scurte narațiuni la mai-mult-ca-perfect obținem o apropiere sensibilă de tipul vechilor povestiri; fraza îmbătrînește deodată și, în loc de a-l citi pe Rebreanu, avem impresia că parcurgem o pagină de Filimon sau Costache Negruzzi: „*Automobilul* oprise *scurt în fața unei ogrăzi mari cu poarta deschisă, Bologa* sărise *jos,* așteptase *două clipe pe plutonierul care* spusese *ceva șoferului, și* intraseră *împreună în vremea ce mașina* trecuse *mai departe...*"

Cine analizează, așadar, funcțiunea mai-mult-ca-perfectului în scrierile povestitorilor mai vechi, observă că timpul acesta este folosit de preferință în părțile inițiale ale povestirilor, atunci cînd se schițează cadrul evenimentelor care urmează a fi narate. De altfel, mai-mult-ca-perfectul fiind una din formele relative ale trecutului, adică una din acelea în care acțiunea trecută este înfățișată în relația ei cu o altă acțiune tot trecută, este limpede că mai-mult-ca-perfectul trebuie să

[1] În schimb în *Viața lui Ștefan cel Mare*, Mihail Sadoveanu dă o largă întrebuințare mai-mult-ca-perfectului indicativului, ceea ce menține narațiunea sa în atmosfera vechilor povestiri.

atragă, în unitatea aceleiași expuneri, și alte forme ale preteritului. Printre aceste forme din urmă, imperfectul se prezintă adeseori povestitorilor români mai vechi. Iată de pildă începutul lui *Alexandru Lăpușneanu* de Costache Negruzzi : *„Iacob Eraclid, poreclit Despotul,* pierise *ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum* cîrmuia *țara, dar Alexandru Lăpușneanul, după înfrîngerea sa în două rînduri, de oștile Despotului, fugind la Constantinopol,* izbutise *a lua oști turcești și se* înturna *acum să izgonească pe răpitorul Tomșa și să-i ia scaunul, pe care nu l-ar fi pierdut, de n-ar fi fost vîndut de boieri.* Intrase *în Moldova, întovărășit de șapte mii spahii și de vreo trei mii oaste de strînsură.* Însă *pe lîngă aceste avea porunci împărătești către hanul tătarilor Nogai, ca să-i deie oricît ajutor de oaste va cere. Lăpușneanul* mergea *alăturea cu Vornicul Bogdan, amîndoi călări pe armăsari turcești și înarmați din cap pînă în picioare"*. Observînd alternanța mai-mult-ca-perfectului cu imperfectul în cursul acestei narațiuni, ne convingem că această alternanță are mai mult o funcțiune gramaticală, decît una stilistică. Ea servește a marca raportul timpurilor, trecerea de la acțiuni mai îndepărtate la acțiuni mai apropiate și în continuare, ca de pildă în propoziția inițială : *„Iacob Eraclid, poreclit Despotul,* pierise *ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum* cîrmuia *țara"*. Abia în ultima propoziție a pasajului citat întîmpinăm imperfectul în funcțiunea stilistică evocativă despre care am vorbit mai sus : *„Lăpușneanul* mergea *alăturea cu Vornicul Bogdan"*. În schimb, în scena măcelăririi boierilor din *Alexandru Lăpușneanul*, imperfectul indicativului este pus la o largă contribuție și energia descrierii se datorește, fără îndoială acestui mijloc : *„Boierii neavînd nici o grijă, surprinși mișelește pe din dos, fără arme,* cădeau *fără a se mai împotrivi. Cei mai bătrîni,* muriau *făcîndu-și cruce ; mulți însă din cei mai juni se* apărau *cu turbare ; scaunele, talgerile, tacîmurile mesei se* făceau *arme în mîna lor ; unii, deși răniți, se* încleștau *cu furie de gîtul ucigașilor, și nesocotind ranele ce* primiau, *îi* strîngeau *pînă îi* înădușiau. *Dacă vreunul* apuca *vreo sabie, își* vindea *scump viața"*. O singură înlocuire a unuia din aceste imperfecte ar produce în acel punct o întunecare a tabloului.

Trebuie să ne întoarcem privirile către scriitorii mai noi pentru a întîmpina folosința întinsă și insistentă a imperfectului indicativului, ca timp al evocărilor concrete. Procedeul naturaliștilor francezi nu va fi fost aici fără nici o înrîurire. Iată de pildă începutul *Pădurii spînzuraților*, unde întreaga povestire este ținută la imperfect și unde toate acțiunile sînt cu adevărat văzute : *„Sub cerul cenușiu de toamnă ca un clopot uriaș de sticlă aburită, spînzurătoarea nouă și sfidătoare, înfiptă la marginea satului,* întindea *brațul cu ștreangul spre cîmpia neagră, înțepată ici-colo cu arbori arămii. Supravegheați de un caporal scund, negricios, și ajutați de un țăran cu fața păroasă și roșie, doi soldați bătrîni* săpau *groapa, scuipîndu-și des în palme și hîcîind a osteneală după*

fiecare lovitură de tîrnăcop. Din rana pămîntului groparii zvîrleau *lut galben, lipicios... Caporalul își* răsucea *mustățile și se uita mereu împrejur, cercetător și cu dispreț. Priveliștea îl* supăra, *deși* căuta *să nu-și dea pe față nemulțumirea. În dreapta* era *cimitirul militar, înconjurat cu sîrmă ghimpată, cu mormintele așezate ca la paradă, cu crucile albe proaspete, uniforme. În stînga, la cîțiva pași,* începea *cimitirul satului, îngrădit cu spini, cu cruci rupte, putrezite, rare, fără poartă, ca și cum multă vreme nici un mort n-ar mai fi intrat acolo și nici n-ar mai vrea să intre nimeni...Satul Zizin, cartierul diviziei de infanterie, se* ascundea *sub o pînză de fum și de pîclă din care de-abia* scoteau *capetele, sfioase și resfirate, vîrfuri de pomi desfrunziți, cîteva coperișe țuguiate de paie și turnul bisericii spintecat de un obuz. Spre miazănoapte se* iveau *ruinele gării și linia ferată ce* închidea zarea *ca un dig fără început și fără sfîrșit. Șoseaua, însemnată cu o dungă dreaptă pe cîmpul mohorît,* venia *din apus,* trecea *prin sat și se* ducea *tocmai pe front*"...

Desigur, impresia de lucru văzut pe care o sugerează această descriere provine din mai multe cauze. Mai întîi, din pricină că toate amănuntele tabloului sînt fapte, acțiuni. Încă din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea Lessing arătase că numai reprezentarea mișcării lucrează cu adevărată putere evocativă în descrierile poeților. Imaginea cu care începe *Pădurea spînzuraților* confirma întru totul vechiul principiu pe care Lessing l-a stabilit în *Laocoon*. Nimic nu stă în această evocare; totul se mișcă: Soldații „săpau" groapa, groparii „zvîrleau" lutul galben, caporalul își „răsucea" mustățile. Este drept că acesta din urmă nu face decît să se „uite" împrejur; dar scriitorul simțind că verbul este prea slab, că este înzestrat cu o prea mică putere evocativă, adaugă îndată că se „uita... cercetător și cu dispreț", precizînd astfel ceea ce era activ în atitudinea caporalului. Metaforele acestei descrieri sînt împrumutate de asemenea domeniului acțiunii: Spînzurătoarea își „întindea" brațul, satul se „ascundea", pomii desfrunziți își „scoteau" capetele, în sfîrșit, șoseaua „venea" din apus, „trecea" prin sat și se „ducea" tocmai pe front[1]. Dacă totuși aceste verbe ar fi fost puse la alt timp decît imperfectul, reprezentarea mișcării ar fi pălit în consecință. Încercați să citiți: Spînzurătoarea „și-a întins" brațul... soldații „au săpat" groapa... caporalul „și-a răsucit" mustățile și „s-a uitat" împrejur etc. Tabloul nu s-ar mai constitui. Scriitorul ne-a dat impresia că fixează un simplu cadru inițial, de la limita căruia ar trebui să urmeze adevărata povestire văzută. Literatura cunoaște bine procedeul tehnic constînd din începerea unei povestiri sau descrieri cu perfectul compus,

[1] O metaforă asemănătoare, dar fără întrebuințarea evocatoare a imperfectului, la I. Slavici: *„Drumul de țară vine din oraș, trece pe lîngă Valea Seacă și merge mai departe de la Valea Rîpiții"* (*Popa Tandă*, în *Nuvele*, vol. I, ed. a VII-a, p. 23).

după care urmează un alt timp înzestrat cu o putere evocativă superioară, prezentul sau imperfectul. Iată două exemple spicuite în schițele lui I. A. Bassarabescu, unul din scriitorii care folosesc mai des procedeul amintit și în care prezentul, luînd locul perfectului compus inițial, obține o precizare evocativă a impresiei. Primul exemplu : „*Zăpada* s-a dus. *Petice de gheață* mustesc, *din loc în loc de sub noroiul încropit în mici izvoare neastîmpărate ca puii de șarpe*". Al doilea exemplu : „*Chiciură de ramuri, ca la Bobotează.* S-au prins *pe uluci mărgele sclipitoare, parcă — peste noapte — s-ar fi jucat sute de păianjeni, vioi și meșteri. Gardul din fund* s-a șters *în fundul ceții ; iar teiul, de-asupra lui,* plutește *în aer, cu niște brațe îngrijorate, spunînd tovarășilor : „Luați seama ! în urmă se cerne veșnicia, pustiul fără margini*" (*Opere complete*, I, pag. 19—25).

Prezentul luînd locul perfectului compus produce impresia unui instantaneu fotografic. Impresia este vie, dar statică. În schița lui I. A. Bassarabescu, deasupra gardului care „s-a șters" în ceață, teiul care „plutește" în aer este o imagine precisă, dar încremenită. Pentru a obține imaginea vie a mișcării, prezentul compus al povestirii trebuie să cedeze locul imperfectului evocării, așa cum se întîmplă în următorul exemplu împrumutat schiței lui Em. Gîrleanu, *Cea dintîi durere :* „Am crescut *pe ulița din capătul căreia privirea* pătrundea *pînă departe, spre șesul întins, în fundul căruia Cetățuia* se ridica *deodată, ca înălțată de niște brațe uriașe, mîndre că pot scălda în razele soarelui un asemenea juvaier*". Viziunea Cetățuii ar fi putut rămîne, prin însăși natura ei, o reprezentare statică. Scriitorul dorește însă să introducă mișcarea în descrierea sa și în acest scop nu numai că folosește imperfectul indicativului, dar îl și sprijină prin metafora dinamică a brațelor uriașe închipuite că înalță Cetățuia în razele soarelui. Iată și alte exemple pentru același procedeu al substituirii perfectului compus prin imperfect, unde funcțiunea dinamic-descriptivă a acestui timp este din nou pusă la încercare : „*Nu odată* am rămas *uimit, în poartă, cînd regimentul de linie* pornea *la paradă cu tamburul major în frunte, un țigan cît un munte, purtînd în cap o căciulă de urs, cît o baniță de mare, haine numai aur, și în mînă un buzdugan pe care* îl azvîrlea *în aer de se* rotea *de două ori, apoi îl* prindea *în palmă și-l* ținea *o clipă în sus, pînă ce* clocotea *glasul de tunet al tobei mari*". Apoi : „M-am uitat *și eu : în fund, cerul se* rumenise, *unde de fum negru se* ridicau *în văzduh și uneori cîte un smoc de scîntei* scăpăra *ca niște mărgele împrăștiate*". În acest din urmă exemplu întîmpinăm o adevărată cascadă a timpurilor asupra căreia nu putem trece cu vederea. Pasajul începe printr-un perfect compus cu funcțiune de cadru, fără nici o valoare pitorească : *M-am uitat și eu...* Vine la rînd un mai-mult-ca-perfect, care nu constituie atît o imagine, cît fixează momentul povestirii : cerul se *rumenise*. Notația aceasta aparține tot cadrului. Apare în sfîrșit imperfectul : „*unde de*

fum negru se ridicau *în văzduh... Cîte un smoc de scîntei* scăpăra *ca nişte mărgele împrăştiate...* Mişcarea înceată a fumului care se ridică în văzduh, ca şi dinamica precipitată, vioiciunea în mişcare a unor scîntei care scapără, fac deopotrivă necesar imperfectul, adevăratul timp evocator al mişcării.

Valoarea stilistică a imperfectului, virtutea lui de a vrăji mişcarea îl indică drept timpul propriu literaturii de amintiri, adică al aceleia care înfăţişează o succesiune de evenimente ale trecutului. Imperfectul amintirii este adeseori folosit de scriitorii români. Prin mijlocirea acestui timp, scriitorii izbutesc să ne introducă în durata întîmplărilor trecute. Ion Creangă cunoaşte procedeul : *„Cum nu se dă scos ursul din bîrlog... aşa nu* mă dam *eu dus din Humuleşti, în toamna anului 1855... Şi oare de ce nu m-aş fi dus din Humuleşti ?... Iaca de ce nu : drăguliţă Doamne,* eram *şi eu acum holtei, din păcate ! Şi Iaşii, pe care nu-i văzusem niciodată, nu erau aproape de Neamţ, ca Fălticenii, de unde, toamna tîrziu şi mai ales prin cîşlegile de iarnă fiind nopţile mari,* mă *puteam repezi din cînd în cînd, păşlind-o aşa cam pe după toacă şi tot înainte, sara pe lună, cu tovarăşii mei la clăci în Humuleşti, pe unde* ştiam *noi, ţinînd tot o fugă cu telegarii ; şi după ce* jucam *cît* jucam, furam *cîte-un sărutat de la cele copile sprinţare, şi pînă-n ziuă fiind ieşiţi din sat... cam pe la prînzul cel mare ne-aflam iar în Fălticeni“*. (*Amintiri,* în *Opere complete,* Editura Cartea Românească, p. 74).

Desigur, în cursul unor amintiri poate interveni la un moment dat povestirea la prezent, aşa cum se întîmplă în *Sîngerece* de Tudor Arghezi, unde după ce naraţiunea este menţinută cîteva pagini la imperfect, apare prezentul evocator : *Sîngerece* sare, nu ştie, nu pricepe... *Încurcîndu-i-se limba în dinţi, gesturile lui* vor *să vorbească şi ochii îi ies din cap, cenuşii“*. (*Icoane de lemn,* pag. 84). Prezentul lucrează însă ca un mijloc al tabloului direct, nu ca timp al amintirii. Prezentul intercalat într-o amintire ne face contemporani cu evenimentul evocat prin ajutorul lui ; el nu ne sugerează scurgerea însăşi a trecutului, devenirea, durata, aşa cum numai imperfectul este în măsură s-o facă, Astfel, în *Amintirile lui Constantin Casian* de D. D. Pătrăşcanu, utilizarea imperfectului nu numai că obţine imagine, dar adaugă acesteia coeficientul special al sentimentului duratei : *„Îi* făceam *semn şi lui Săvoiu, care ştia de ce-i vorba. Şi punîndu-mi cărţile în buzunar,* dădeam *cîteva bezele amicilor rămaşi şi-o* porneam *întîi repegior, pînă* ieşiam *din calea profesorilor, apoi o* luam *rara-rara pe cele uliţi ale Iaşului, către grădina de la Copou ori spre Rondul cel frumos de mai departe. Aici, tablele vechi, mîncate de rugină, cu litere şterse de demult : „Pentru călăreţi“, „Pentru pietoni“,* mă făceau *totdeauna să mă întreb : unde mai sînt călăreţii, unde sînt pietonii ? Iar în mintea mea* vedeam *Iaşul de altădată“*. (*Schiţe şi Amintiri,* ed. a II-a, p. 168). În sfîrşit, amintirea poate fi atribuită unui personaj al naraţiuni, ca în

schiţa *Colonelul* de Em. Gîrleanu, unde imperfectul este folosit cu același efect de a sugera durata, pe care l-am întîmpinat şi mai sus : *„Cîteodată îşi* arunca *privirea spre portretul din cadrul aurit, din odaia lui de culcare. Se* vedea *acolo, ofiţer tînăr, sublocotenent, abia ieşit din şcoală :* sta *în picioare, cu chivăra de lăncier la o parte, cu mundirul strîns pe pieptul scos afară, cu ochii albaştri, surîzători... Pe atunci, îşi* suna *pintenii ca o muzică ; îşi* apropia *odată călcîiele : ţanc ! şi duriţele* zbîrnăiau *în odăile mari, în care trichelurile* jucau *pe duşumelele lustruite apele lucii ale lumînărilor. Tot aşa* sclipea *şi dînsul ca bucăţelele de cristal, ce* clinchetau, *atîrnate, ca nişte cercei, în urechile de bronz ale policandrelor. Viaţa îi* era *o rază de soare ! Nu* dormea *nopţile ;* păşea, *odată cu pragul sălii de joc, pragul zorilor. Nu* obosea : *în faţa escadronului* trăgea *sabia ca un fulger, din teacă, şi, strunindu-şi calul,* rotea *ochii pe cîmpul de mustru"*. (*Cea dintîi durere* p. 131). Nu este aici ceva din impresia de melancolie pe care Proust o resimţea indisobil legată de virtutea imperfectului de a evoca ceea ce este efemer în existenţă ?

MAI-MULT-CA-PERFECTUL ŞI TEHNICA NARAŢIUNII

În articolul anterior asupra *Problemei stilistice a imperfectului,* am făcut observaţia că mai-mult-ca-perfectul indicativului este un timp care apare cu o izbitoare frecvenţă în operele vechilor noştri povestitori, mai cu seamă în părţile iniţiale şi de cadru ale naraţiunilor şi că dispariţia relativă a procedeului care constă în evocarea prin mai-mult-ca-perfect a împrejurărilor anterioare naraţiunii propriu-zise, atrage după sine, la prozatorii mai noi, un apel diminuat în aceeaşi proporţie la serviciile pe care le poate aduce acest timp al verbului. Povestitorii mai noi, spuneam mai înainte, preferă să prezinte direct, decît să se refere prin mai-mult-ca-perfect la împrejurările anterioare. În sprijinul acestei afirmaţii citam un pasaj cu funcţiune de încadrare din *Pădurea spînzuraţilor* a lui Liviu Rebreanu, pasaj menţinut la perfectul simplu al indicativului. Trecînd toate verbele acestei scurte naraţiuni de cadru la mai-mult-ca-perfect, făceam o experienţă de oarecare interes pentru cine urmăreşte variaţia particularităţilor stilistice : Fraza mi se părea că îmbătrîneşte deodată şi, în loc de a mai avea în faţă pe Rebreanu puteam crede că citim pe Negruzzi sau pe Filimon. Evident, aceste constatări n-ar îndreptăţi concluzia că prozatorii mai noi nu mai folosesc mai-mult-ca-perfectul. Timpul acesta al verbului este o formă de care limba nu s-ar putea lipsi. Ceea ce doresc să stabileasc în paginile care urmează, justificînd mai de aproape şi întregind observaţiile din articolul precedent este : 1) că folosinţa mai-mult-ca-perfectului

scade la unii din povestitorii mai noi o dată cu transformarea tehnicii narațiunii ; 2) că mai-mult-ca-perfectul dobîndește în operele unor povestitori funcțiuni pe care arta prozatorilor mai vechi nu le valorificase și pe care, în tot cazul, gramatica nu le-a observat și nu le-a descris.

Să începem prin a spicui cîteva exemple de mai-mult-ca-perfect în funcțiune de cadru în operele povestitorilor mai vechi. Să examinăm mai întîi nuvela *Alexandru Lăpușneanul* de C. Negruzzi. Această nuvelă este alcătuită din patru părți, fiecare conținînd povestirea cîte unui episod despărțit de cel anterior printr-un răstimp mai mult sau mai puțin lung. Pînă a ajunge să povestească episodul respectiv, Negruzzi evocă împrejurările anterioare din răstimp prin mai-mult-ca-perfect, a cărui funcțiune este de altfel, după cum remarcă toate gramaticele, să exprime acțiuni petrecute într-un timp mai îndepărtat și premergător acțiunilor pe care le exprimă celelalte forme ale trecutului. Cele patru episoade ale povestirii lui Negruzzi debutează deopotrivă prin propoziții în care verbul la mai-mult-ca-perfect stabilește cadrul temporal, limita de la care urmează a se desfășura episodul respectiv. Partea I : *„Iacob Eraclid, poreclit Despotul,* pierise *ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum cîrmuia țara“.* Partea a II-a : *„Tomșa, nesimțindu-se în stare de a se împotrivi,* fugise *în Valahia, și Lăpușneanul nu* întîlnise *nici o împiedicare în drumul său. Norodul pretutindene îl întîmpină cu bucurii și nădejde, aducîndu-și aminte de întîia lui Domnie, în care el nu* avusese *vreme a-și dezvălui urîtul caracter“.* Partea a III-a : *„De cu seară se* făcuse *de știre tuturor boierilor să se adune a doua zi, fiind sărbătoare, la Mitropolie, unde era să fie și Domnul ca să asculte Liturghia, și apoi să vie să prînzească la curte“.* Partea a IV-a : *„Patru ani* trecuseră *de la scena aceasta, în vremea cărora Alexandru Vodă, credincios făgăduinței ce dase Domniței Ruxandei, nu mai* tăiase *nici un boier. Dar pentru ca să nu uite dorul lui cel tiranic de a vedea suferiri omenești, născoci feluri de schingiuri“.*

Procedeul acesta de încadrare trece în mai toate povestirile lui Al. Odobescu. Iată începutul povestirii : *Iona d'Arc, fecioara din Orléans.* Mai-mult-ca-perfectul nu apare aci în prima frază, ci în cea de-a doua, care evocă de fapt evenimentele de cadru, așa cum după structura lor generală, există narațiuni, în care unei prime părți de evocări directe, îi urmează o a doua parte de povestire a evenimentelor anterioare[1] : *„În veacul al patrusprezecelea după Cristos, Francia avu un război*

---

[1] Procedeul poate fi urmărit la Balzac. Criticul și esteticianul Alain *(Avec Balzac,* Gallimard, 1931) observă două procedee de compoziție, una cronologică, a *Iliadei,* cealaltă a intervertirii ordinii temporale care este a *Odiseii,* unde *„povestirea lui Ulysse și a lui Menelaos constituie prilejul revenirii în urmă, procedeu imitat de Virgil“* (p. 173). Primul procedeu este al lui Stendhal ; cel de-al doilea al lui Balzac.

foarte trudnic cu englezii. Craiul acestora, care dobîndise *printr-o moștenire oarecare drept la tronul Franței, ceru coroana și sceptrul acestei țări"*. Iată și începutul povestirii lui Odobescu *Doamna Chiajna*, unde, ca și în exemplul precedent, cadrul temporal (prin mai-mult-ca-perfect) este fixat un moment mai tîrziu, după începutul narațiunii propriu-zise : *„Clopotele bisericii domnești din tîrgulețul Bucureștilor băteau cu glas jalnic și treptat ; iar de sus, de pe colnicea dealului dimpotrivă le răspundea cu răsunet tînguios și depărtat, mica turlă rotunjită a bisericuței lui Bucur. Era pe la sfîrșitul lui fevruarie, anul 1560, și de curînd* se adusese *în oraș trupul Mircii Vodă, cel poreclit Ciobanul, care, la 25 ale lunei,* murise *pe drum, cînd se întorcea din Ardeal, ori că boierii pribegiți acolo pe cari el se*-ncercase *cu făgăduieli mincinoase și cu viclene jurăminte a-i înapoia în țară, îi* urziseră *cu otrăvuri pieirea, ori că Dumnezeul milostiv se*-ndurase *în sfîrșit de nevoile bieților creștini împilați de acest crunt stăpînitor și* hotărîse *acum ceasul asprei sale judecăți"*. Mai toate basmele mitologice ale lui Odobescu folosesc, la începutul lor, mai-mult-ca-perfectul încadrării, numai că de data aceasta cadrul este fixat cînd din primul moment al narațiunii, cînd după aceea. Iată începutul lui *Epimeteu și Pandora : „O mare ceartă se* scornise *între Zevs și oameni. Titanul Prometeu, cel cu minte multă, ținea cu aceștia și-i învăța să nu facă pe placul noului zeu..."*. Începutul lui *Briareu : „Mare nemulțumire era în palatele Olimpului, locaș al zeilor nemuritori, de cînd Zevs* biruise *pe zeii cei bătrîni și se* așezase *cu sila pe scaunul împărătesc al tatălui său Cronos"*. Începutul lui *Deucalion : „De pe scaunul său, nălțat pe muchia înnorată a Olimpului, Zevs privi la fiii oamenilor și-i văzu pretutindeni dedați cu patimile, fără a purta cîtuși de puțin grija dreptății. În inimile lor răutatea* crescuse *mereu ; iar, spre a înbuna pe zei, ei închipuise un soi nou de înjungheri și de sacrificii, care* mohorîse *pămîntul cu sînge"*. Începutul lui *Poseidon și Atena : „Un oarecare Erechteu* începuse *să clădească o cetate pe un loc sterp și pietros de-a lungul apelor Kefisului. El era părintele și căpetenia unui popor de voinici..."* Începutul lui *Apolon în Delos : „Din țară în țară rătăcea biata zînă Leto sau Latona, plină de temeri și de dureri, pentru că nici o țară nu voia să-i dea un locșor... Din insula Cretei, ea* trecuse *la Atena, din Atena la Egina, din Egina pe plaiurile Pindului și ale Atonului... Dar în deșert se* rugase *ea de toate aceste pămînturi ca să o primească a se așeza în sînul lor. Nicăieri nu* cutezase *a o primi"*. Începutul lui *Admet : „Masă mare era întinsă în palatele din Teres, căci domnitorul de acolo își* adusese *acasă ca mireasă pe frumoasa Alcesta, cea mai gingașă din fetele lui Pelias"*. Începutul lui *Narcis : „Pe malul Kefisului, zîna Echo văzu pe frumosul Narcis și îndată se prinse a-l iubi. Dar lui Narcis puțin îi păsa de iubirea fecioarei de la munte ; căci el ducea dorul surorei sale, pe care* i-o răpise *Erones, și o* dusese *în negrul pămîntului..."*.

Pentru a nu lăsa impresia că introducerea narațiunii prin mai-mult-ca-perfectul este o particularitate a povestirilor istorice sau mitologice, iată cîteva exemple spicuite în nuvele sau romane, cu alt conținut decît cel istoric sau mitologic, dar aparținînd deopotrivă unui moment ceva mai îndepărtat al literaturii noastre. Iată nuvela *Zoe* a lui C. Negruzzi, în care sînt povestite evenimente contemporane. Începutul fiecăreia din cele patru părți ale nuvelei folosește procedeul descris mai sus. Partea I: *„Aceasta a urmat la 1827. De-abia* înserase, *ulițele era însă pustii. Din cînd în cînd și foarte rar se auzia pe pod uruitul unei calește... Nici un pedestru nu era pe uliți, afară de fanaragii... Pojarul de la 20 iulie* prefăcuse *în cenușă mai mult de jumătate a orașului Iași, și fanaragiii, masalagiii, potlogarii, de care gemea orașul... pîndeau pe nesocotitul pedestru...“*. Partea a II-a: *„Zoe era fiica unui boiernaș, care prin slujbele sale se* ridicase *la o treaptă cinstită. Încă în fașă,* pierduse *pe maică-sa, iar la vîrsta de cincisprezece ani, moartea o* lipsise *și de tatăl său. De atunci sărmana fată, lăsînd o moșioară... care* rămăsese *moștenire fraților ei,* venise *la Iași. Se văzu înconjurată de o droaie de curtezani... Ea iubi“*. Partea a III-a: *„Mai mult de un an acum* trecuse *de la întîmplarea aceasta. Iliescul* aflase *chip a se dezlega pe nesimțite dintr-un lanț, ce nu era potrivit cu ușurătatea inimii sale și Zoe* începuse *a cunoaște că a greșit, judecînd pe oameni după inima sa. Amăgită în nădejdea sa se lăsă la melancolie ce o făcu mai interesantă...“* Partea a IV-a: *„În ziua aceea era paradă domnească. De dimineață pompierii* stropiseră *podul și la toate răspîntiile cîte un zapciu al Agiei oprea carele...“* Din cele patru părți ale nuvelei *O alergare de cai* de C. Negruzzi, numai una singură nu folosește procedeul amintit. Celelalte trei îl conțin deopotrivă în părțile lor inițiale. Partea I: *„Tot orașul Chișinăului se* adunase *ca să privească alergarea de cai, ce se* prelungise *pînă în luna septembrie... Locul alergării este zece minute afară din oraș...“*. Partea a II-a: *„Sînt acum cîțiva ani de cînd trăia în orașul nostru o tînără damă... Unii spuneau că e văduva unui nobil polon, ce* pierise *la Ostrolenco... alții adeveriau că bărbatul său... are procesuri care îl țin la Petersburg... Acei mai rezonabili judecau că ea trebuie să fie vreo nenorocită păcătoasă, care* venise *să se spășească în urîtul monotoniei Chișinăului“*. Partea a IV-a: *„Erau cîteva luni de cînd mă* înturnasem *la Iași. Vîrtejul soțietății, proțesuri, intrigile politice mă* cuprinseseră *într-atît, încît, nefiind minută de răgaz, am fugit la țară“*. Introducerea povestirii prin mai-mult-ca-perfect este folosită adeseori și de N. Filimon în *Ciocoii vechi și noi*. Cap. II: *„Să lăsăm pe ambițiosul nostru ciocoi în pace a-și face planurile sale pentru exploatarea averii stăpînului său... Acest fanariot* venise *din Constantinopol... și* făcuse *maseria de Ciohodar... Ca fanariot... el* moștenise *din naștere un mare talent de intrigă și de lingușire... își* îndreptase *toate bateriile intrigilor sale în*

contra femeilor... se înamorase *numai pentru împlinirea acestui scop*". Capitolul IV : „Trecuse *două luni de la întrevorbirea dintre Principele Caragea și Banul C... Se* observase *însă o mare schimbare în felul de viață al Postelnicului : casa lui...* devenise *în urmă o casă publică...*". Cap. IX :„*Trădarea începută cu atîta finețe de Duduca și Păturică, din zi în zi lua aspectul unui amor sentimental. Ciocoiul... părea că* renunțase *la orice plan de ambițiune*". Cap. XI : „*Postelnicul... își petrecea acum viața în cele mai dulci plăceri... Gelozia, unicul rău ce-l* frămîntase *cîtva timp, dispăruse cu totul...*" Cap. XII : „*Dinu Păturică, cum se instală în postul de vătaf, pe care îl* dorise *atît de mult, chemă pe toate slugile curții și le făcu cunoscut că...* se făcuse *mare risipă în curtea stăpînului său...*" Cap. XIII : „*Vestea despre influența ce din zi în zi dobîndea Postelnicul Andronache... se* răspîndise *atît de mult încît mai toți cei ce voiau să dobîndească vreo funcțiune publică... se îndreptau către casa putintelui fanariot...*" Cap. XV : „*Zilele cele frumoase ale anului 1817 își* luaseră *zborul... iarna se* arătase... *și vîntul de la miazănoapte* începuse *din vreme a sufla cu tărie...*" Cap. XVI : „*Să părăsim partea de sus a caselor Postelnicului... ca să vedem ce* face *Dinu Păturică. Acest ambițios ciocoi...* pregătise *și el o cină la care* invitase *pe cîțiva din cei mai aproape amici ai săi*". Exemplele s-ar putea înmulți. Procedeul introducerii povestirii prin mai-mult-ca-perfect este tot atît de larg întrebuințat de Filimon ca și de Negruzzi și de Odobescu. El reapare cu aceeași frecvență la D. Bolintineanu. Iată începutul mai multor capitole ale romanului *Elena*. Cap. I : „*Era ziua de Mai întîi a anului 1859. Mai multe familii de boieri... se* adunase *la o moșie lîngă Ploiești...*". Cap. XI : „Trecuse *o lună de la plecarea lui Alexandru. În acel timp el scrise Elenei un bilet de mulțumire. După ce îi mulțumea, se scuza pentru că nu* putuse *să se întoarcă*". Cap. XVII : „*Zoe se* aruncase *în pat. Ea era îmbrăcată cu un capot de batistă fină, peste care* trecuse *un brîu de mătase albă... Afară se auzi un tunet*". Cap. XVIII : „*Era în ziua de sîmbătă. A doua zi era să fie nunta Mariei... Nuntașii...* veniseră *în Fănești cu toate trebuincioasele... Elena din parte-i încă se* preparase *la aceasta*". Cap. XIX : „*A doua zi era duminică, zi de nuntă țărănească... Postelnicul se* înturnase *de dimineață*". Cap. XXI : „*Locașul de la Fănești* devenise *trist. Singurele locuitoare ale acestei case erau Elena și Caterina*". Cap. XXIV : „*Să ne depărtăm un moment ca să întîlnim pe Postelnicul și țiitoarea lui. Aceasta* venise *repede în Ploiești. Acolo* întîlnise *pe Postelnicul, căruia îi* repetase *acuzarea ce Zoe* aruncase *Elenei, precum și planul de surprindere pentru noaptea ce urma zilei în care am spus cea din urmă scenă de la Fănești. Postelnicul se înfurie la asemenea știri...*" Cap. XXV : „*Elescu era la București. El* chemase *pe Georges și-i* comunicase *toate cîte erau să se petreacă la Fănești. El știu atît de bine să pledeze cauza Elenei, încît atrase pe Georges în ideile lui d-a o răzbuna*" etc.

Rog pe cititori să ierte lunga serie a acestor citate. Numai mulțimea exemplelor putea însă dovedi că nu ne găsim în fața unui procedeu întîmplător și izolat, ci în fața unuia foarte răspîndit, dacă nu chiar obștesc, în operele povestitorilor mai vechi. Să adăugăm îndată că acești scriitori fac apel la serviciile mai-mult-ca-perfectului nu numai în momentele de evocare a antecedentelor povestirii, dar și în cursul acesteia, pentru a accentua mai bine succesiunea evenimentelor narate. În definitiv, a povesti înseamnă a prezenta o serie de fapte în ordinea succesiunii lor. A povesti înseamnă a evoca o întîmplare, o devenire de evenimente de la momente mai îndepărtate ale timpului către momente mai apropiate ale lui. Dar pentru acest scop, ce mijloc mai bun ne poate pune limba la îndemînă decît felul în care se înlănțuiește mai-mult-ca-perfectul cu celelalte forme ale trecutului? În această înlănțuire mai-mult-ca-perfectul poate apărea *înaintea* celorlalte forme ale trecutului sau *după* ele. Iată cîteva exemple: 1 a. Imperfect cu mai-mult-ca-perfect: *„Unii* spuneau *că e văduva unui nobil polon,* ce pierise *la Ostrolenco"*. (C. Negruzzi), 1 b. Mai-mult-ca-perfect cu imperfect: *„Nu se* spovăduise *de cînd era, și se* ducea *la biserică numai ca să vadă pe cele frumușele"* (C. Negruzzi[1]). 2 a. Perfect simplu cu mai-mult-ca-perfect: *„Apostolul, sugînd un pahar,* strigă *că încă de la nunta din Cana nu* băuse *așa vin minunat"*. (C. Negruzzi). 2 b. Mai-mult-ca-perfect cu perfect simplu: *„Toți boierii Țării Românești, care* scăpaseră *de la moarte și pribegie și a căror inimă* ofta *după libertate...* începură *a se aduna, a se sfătui"*. (N. Bălcescu). 3 a. Perfect compus cu mai-mult-ca-perfect: *„Domnul nostru s-a* dus *cu Apostolii în odaia ce li se* gătise" (C. Negruzzi). „Sosind la Tîrgul *Ocnii, s-a* coborît *într-o ocnă părăsită, care i-o* arătase *o babă vrăjitoare!* (C. Negruzzi). 3. b. Mai-mult-ca-perfect cu perfect compus: „Venise *fără să știe pentru ce* a venit". (C. Negruzzi) etc. Atît de mult uzează povestitorii mai vechi de astfel de înlănțuiri, încît într-o nuvelă cum este *Toderică* de C. Negruzzi, cele mai multe din acțiunile eroului sînt puse în legătură, prin mai-mult-ca-perfect, cu acțiuni ce au premers. Vrea, de pildă, autorul să spuie că Toderică *„se ducea la biserică numai ca să vadă pe cele frumușele"*. el nu uită să previe că *„nu se* spoveduise *de cînd era"*. Cînd se amintește că Toderică își prăpădi averea, autorul adaugă îndată: *„tot ce* cîștigase *și moștenirea de la tată-său pe deasupra"*. Cînd Apostolii intră în casa lui Toderică, *„acesta de-abia* intrase *cu torba plină,*

[1] O excepție față de regula comună o formează acea înlănțuire dintre imperfect și mai-mult-ca-perfect, în care acest din urmă timp nu reprezintă un moment anterior, ci unul ulterior. Un exemplu: *„Pe lingă datornicii ce, erau in țară sub Alexandru, se mai, adăugiseră și alți turci"* (N. Bălcescu, *Ist. Rom. sub Mihai Viteazul*, Editura Cartea Românească, p. 38). Curioasa derogare de la regula generală nu e semnalată de gramatici.

căci avusese *noroc în ziua aceea*". Cînd sfinţii se retrag în camera lor, Toderică începe a bea „*ce mai* rămăsese *din vinul* blagoslovit" etc. Prin această necontenită raportare la evenimentele anterioare, realizează Negruzzi ceea ce s-ar putea numi „stilul naraţiunii", adică acel mod de prezentare a faptelor care pune viu în lumină succesiunea lor, legătura lor după ordinea temporală.

Cine străbate textele prozatorilor noştri, cu preocuparea de a surprinde procedeele lor stilistice, recoltează impresia că prozatorii mai noi fac un apel mai puţin frecvent la serviciile mai-mult-ca-perfectului. Evident, aceasta nu este o regulă generală, ci numai una relativă, deoarece oricînd pot apărea scriitori care să recurgă la mijloacele stilistice ale povestitorilor mai vechi. În tot cazul, numărînd de cîte ori apare mai-mult-ca-perfectul într-un număr de treizeci pagini la C. Negruzzi sau Al. Odobescu şi la alţi scriitori mai noi, obţinem un rezultat de oarecare interes : În nuvela *Doamna Chiajna* de Al. Odobescu, primele 30 pagini conţin 83 de mai-mult-ca-perfect. La C. Negruzzi 20 pagini ale nuvelei *Toderică* + 10 pagini ale nuvelei *Zoe* conţin 45 mai-mult-ca-perfect. La I. Al. Brătescu-Voineşti în primele 30 pagini ale nuvelei *Pană Trăznea Sfîntul* 31 mai-mult-ca-perfect. La Gala Galaction în primele 30 pagini ale romanului *Papucii lui Mahmud* 30 mai-mult-ca-perfect. La Camil Petrescu în primele 30 pagini ale romanului *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* 27 mai-mult-ca-perfect. La Cezar Petrescu în primele 30 pagini ale romanului *Întunecare* 24 mai-mult-ca-perfect. La T. Arghezi în primele 30 pagini ale volumului *Icoane de lemn* 15 mai-mult-ca-perfect. La L. Rebreanu în primele 30 pagini ale romanului *Pădurea spînzuraţilor* 13 mai-mult-ca-perfect. La I. Vinea în primele 30 pagini ale *Paradisului suspinelor* 10 mai-mult-ca-perfect. Statistica aceasta, nereferindu-se la un număr egal de cuvinte, are numai o valoare aproximativă. Dar chiar cu uşoara ei aproximaţie ea indică un sens al variaţiilor stilistice în alăturarea povestitorilor mai vechi şi mai noi, peste care nu se poate trece.

Dacă ne întrebăm acum de unde provine scăderea întrebuinţării mai-mult-ca-perfectului la amintiţii prozatori mai noi (o scădere constatată cu aproximaţie statistică destul de mică), cred că pot distinge două cauze operante : 1. Renunţarea la tehnica introducerii în amintirea evenimentelor anterioare povestirii. 2. Înlocuirea relativă a stilului narativ prin stilul prezentării directe : tablou în locul naraţiunii. Prima constatare este valabilă în chip aproape absolut. Numai în romanul lui Camil Petrescu întîmpinăm introduceri de capitole după norma semnalată la povestitorii mai vechi : Cap. I : „*În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întîia dată concentrat*, luasem *parte... la fortificarea văii Prahovei... Nişte şănţuleţe ca pentru scurgere de apă...* erau botezate *de noi tranşee şi* apărau *un front de vreo 10 kilometri*". Cap. II : „Eram *însurat de 2 ani şi jumătate cu o colegă de la Univer-*

sitate și bănuiam *că mă înșală. Din cauza asta nici nu* putusem *să dau examenele la vreme*". În nici una din diversele lucrări citate, autorii nu mai recurg la același procedeu.

În ce privește cea de-a doua constatare, ea este valabilă numai în chip relativ. Prozatorii mai noi preferă numai să prezinte prin tabloul direct, fără să renunțe cu totul la narațiune. Pentru a ilustra această preferință, să comparăm două momente analoge din nuvela *O alergare de cai* de C. Negruzzi și din *Pădurea spînzuraților* a lui L. Rebreanu. Este de fiecare dată cîte un moment în care scriitorul întrerupe dezvoltarea cronologică a povestirii sale pentru a nara evenimente mai vechi. Cum procedează Negruzzi? Nuvela atinge punctul în care povestitorul își dă seama că personajul numit Hipolit este orb. Un alt personaj exclamă: *„Blestemul Olgăi se împlini!...“, Ce Olgă, doamna mea și ce blestem?*" întreabă povestitorul. Narațiunea, pusă în gura personajului feminin care scosese exclamația amintită este făcută după procedeul descris mai sus, cu întrebuințarea frecventă a mai-mult-ca-perfectului (de 19 ori în 14 pagini): *„Sînt acum cîțiva ani, de cînd trăia în orașul nostru o tînără damă. Nimeni nu o știa de unde și cine este. Unii spuneau că e văduva unui nobil polon, ce* pierise *la Ostrolenco... Acei mai rezonabili judecau că ea trebuie să fie vreo nenorocită, care* venise *să spășească în urîtul monotoniei Chișinăului. În scurt, aceea ce* se aflase *mai sigur despre dînsa, era că se numia Olga și era poloneză*" etc. Cum procedează Rebreanu? Iată-l în romanul *Pădurea spînzuraților* înfățișîndu-l mai întîi pe eroul său, Apostol Bologa, luînd parte la execuția prin spînzurătoare a cehului Svoboda. După acest moment, romancierul simte nevoia să ne spună cine este Apostol Bologa și să ne evoce împrejurările anterioare scenei execuție. Cum o va face? Istorisind el însuși sau punînd pe altcineva să istorisească, astfel cum procedează C. Negruzzi? Nici într-un fel, nici într-altul. Rebreanu nu va folosi de loc „istorisirea“, ci va pune pe eroul său să-și „vadă“ trecutul. Înapoiat în camera sa, Apostol Bologa simte trezindu-i-se *„din somn șiraguri de amintiri și strămutîndu-i sufletul pe aripi de vis, acasă, în tîrgușorul Parva de pe valea Someșului... Acolo era casa lui părintească, bătrînă, solidă, chiar peste drum de biserica nouă, strălucitoare. Din cerdacul cu stîlpi înfloriți, printre crengile nucilor sădiți, în ziua nașterii lui,* se vedea *mormîntul tatălui său, împodobit cu o cruce sură de piatră pe care numele, săpat cu slove aurite, se deosebea din depărtare: Iosif Bologa...*" Evocarea trecutului, pînă la sfîrșitul celui de-al doilea capitol al romanului, se face cu aceeași precumpănire a elementelor sensibile asupra elementului narativ, a imaginii asupra povestirii. Se înțelege că, în aceste condițiuni, întrebuințarea mai-mult-ca-perfectului, a cărui funcțiune este să exprime succesiunea evenimentelor și să nu evoce simultaneitatea imaginilor, va scădea în mare măsură. Este ceea ce se întîmplă la mulți dintre prozatorii mai noi în comparație cu cei mai vechi.

O interesantă verificare a celor de mai sus ne-o oferă analiza unora dintre operele lui Mihail Sodoveanu. În primele 30 de pagini ale nuvelei *Dumbrava minunată,* mai-mult-ca-perfectul apare de 10 ori. În același număr de pagini ale romanului *Baltagul* timpul de care ne ocupăm intervine de 37 ori. De unde provine această deosebire ? Din aceea că *Dumbrava minunată* este făcută dintr-o serie de tablouri, în timp ce *Baltagul* este o povestire. În *Dumbrava minunată* narațiunea înaintează numai prin vorbele și faptele personajelor, grupate în scene vii sau în tablouri, fără intervenția insistentă a povestitorului. Chiar chipul în care sînt intitulate capitolele nuvelei, dovedește intenția scriitorului de a oferi tablouri sau scene : Cap. I : *„Se vede ce soi rău e duduca Lizuca“*. Cap. II : *„Duduia Lizuca plănuiește o expediție îndrăzneață“*. Cap. III : *„Sfat cu Sora-Soarelui“*. Cap. IV : *„Unde s-arată Sfînta Miercuri“*. Cap. V : *„Duduia Lizuca găsește gazdă bună în dumbravă“*. Cap. VI : *„Aci s-arată cine sînt prichindeii“* etc. Modul de formulare a acestor titluri explicative este caracteristic. Titlurile acestea ne previn că în paginile care le urmează se „vede“ sau se „arată“ ceva. În tot cazul ele indică un tablou sau rezumă o scenă. Povestitorul însuși nu intervine decît foarte puțin. Întrebuințarea mai-mult-ca-perfectului va scădea deci în măsura în care autorul va nara mai puțin el însuși și va face mai mult să se vadă faptele personajelor și să se audă cuvintele lor[1]. Dacă dimpotrivă, în *Baltagul,* întrebuințarea mai-mult-ca-perfectului crește atît de mult, lucru provine din faptul că romanul acesta este o narațiune a scriitorului. Cine istorisește ceva este preocupat să stabilească ordinea temporală a faptelor și înlănțuirea mai-mult-ca-perfectului cu celelalte forme ale trecutului, devine pentru acela un procedeu indispensabil. Tot astfel, dacă în scrierea lui Tudor Arghezi *Icoane de lemn,* care este făcută dintr-o serie de „instantanee“ literare, întrebuințarea mai-mult-ca-perfectului scade foarte mult, ea crește în romanele aceluiași autor, de pildă în *Ochii Maicii Domnului* unde în primele 30 de pagini, timpul despre care vorbim apare de 24 ori. Variațiile stilistice ale acestui timp indică, așadar, destul de precis procedeul literar folosit de scriitor.

Observarea textelor literare dovedește nu numai că scriitorii mai noi povestind mai puțin și prezentînd mai mult, dau o mai mică întrebuințare mai-mult-ca-perfectului, dar în același timp că îi dau și o întrebuințare deosebită. Gramatica ne spune că mai-mult-ca-perfectul exprimă un moment al timpului anterior prezentului sau anterior aceluia pe care îl fixează celelalte forme ale trecutului cu care el se leagă. Generalizarea gramaticii pare a fi însă făcută pe baza întrebuințării pe

---

[1] Dialoguri dramatice se găsesc destul de des și în nuvelele lui C. Negruzzi, dar acolo personajele înseși vorbesc în stilul narațiunii, cu referiri metodice la împrejurările anterioare și cu continuări în trecutul mai apropiat. Foarte caracteristic este amintitul episod *Olga* în nuvela *O alergare de cai.*

care i-o dau acestui timp textele literare mai vechi. În adevăr, dacă examinăm toate mai-mult-ca-perfectele pe care le întîmpinăm în nuvelele lui C. Negruzzi, ele nu apar cu alt rost decît cu acela de a fixa momentul anteriorității. Această anterioritate poate să fie despărțită de momentul următor printr-un răstimp foarte scurt („*De-abia* înserase, *ulițele erau însă pustii*") sau, printr-un răstimp mai lung („*Mai mult de un an* trecuse *de la întîmplarea aceasta*"), funcțiunea timpului în chestiune rămîne însă aceeași. Rostul mai-mult-ca-perfectului se modifică însă la scriitorii mai noi, care nu vor să exprime în el numai anterioritatea cronologică, ci foarte deseori și anterioritatea cauzală. Cînd, de pildă, L. Rebreanu scrie : „*Împrejur întunericul se* înăsprise, *încît* înțepa *ochii*" (*Pădurea spînzuraților*, p. 20), el nu vrea să spună că „întîi" s-a înăsprit întunericul și „apoi" ochii s-au simțit înțepați. Aceste două evenimente sînt mai de grabă simultane. Scriitorul vrea să spună altceva, și anume că din pricina înăspririi întunericului, eroul său a început să simtă că ochii îl înțeapă. Dependența este însă indicată aici prin conjuncția „încît". Uneori dependența este indicată numai prin succesiunea verbelor. Exemplu : Caporalul din „Pădurea spînzuraților" îndeamnă cu vorba pe soldații care săpau o groapă : „*Apoi* tăcu *brusc. Privirea lui se* oprise *asupra spînzurătoarei...*" (op. cit., p. 13). Aici momentul în care privirile caporalului se opresc asupra spînzurătoarei este fără îndoială anterior momentului în care caporalul încetează de a mai vorbi. Totuși scriitorul nu vrea să fixeze, prin înlănțuirea perfectului simplu cu mai-mult-ca-perfectul, numai ordinea temporală a evenimentelor, dar și dependența lor cauzală : Caporalul tăcu brusc *pentru că* privirea i se oprise asupra spînzurătoarei. Un exemplu de același tip din Th. Scorțescu : „*În aceeași noapte, Sylvia mă* primi *în camera ei de culcare. George* plecase *la Cluceni de cîteva zile*" (*Concina prădată*, p. 22). Înlănțuirea verbelor vrea să spună nu numai că George plecase mai întîi la Cluceni și apoi Sylvia îl primi în cameră pe personajul care povestește, dar că din pricină că George plecase, Sylvia îl putuse primi în cameră. Un exemplu de același tip la Gala Galaction : „*Călărașii se* chitiră *pe împușcături și se* risipiră *prin toată curtea. Turcul* venise *tocmai în dreptul meu*". (*Papucii lui Mahmud*, p. 14). Din pricină că turcul venise în dreptul lor se chitiră și se risipiră călărașii. Alt exemplu, din Cezar Petrescu : „*Radu se* ridică *cu o mare plictiseală. Dan Scheianu* fusese *colegul lor de școală*" (*Întunecare* I, p. 43). Radu se ridică plictisit pentru că după cum povestitorul ne lămurește mai departe, Radu știa că Dan era o speranță înșelată. Un exemplu din I. Vinea : „*Deodată însă prestigiul lui Willy se înălță și pluti în toate conștiințele.* Venise, *într-o zi de la gară cu vreo 10 volume împachetate pe care le desfăcu și scrise cîte o dedicație*". (*Paradisul suspinelor*, p. 39). Prestigiul lui Willy se înălță pentru că într-o zi venise cu volume scrise de el. Exemplele s-ar putea înmulți. Atîtea

cîte am dat ajung însă pentru a adăuga tipului îndeobște cunoscut al mai-mult-ca-perfectului anteriorității, tipul necunoscut de gramatici, deși deseori întrebuințat de scriitorii mai noi, al mai-mult-ca-perfectului cauzalității.

Am convingerea că cine ar întreprinde un studiu complet asupra mai-mult-ca-prefectului i-ar putea identifica în textele prozatorilor mai noi, și alte funcțiuni decît aceea de antedatare despre care vorbește gramatica. Dar chiar și funcțiunea de a arăta cauzalitatea, pe care o scot la iveală textele consultate de noi, dovedește că generalizarea gramaticii tradiționale nu mai este suficientă. Prin această nouă facultate a lui, mai-mult-ca-perfectul continuă a rămîne un timp narativ, dar al unei narațiuni în care faptele întrețin raporturi mai strînse și mai profunde decît acele ale simplei lor înșiruiri pe linia duratei. În operele prozatorilor mai noi, timpul verbal de care ne-am ocupat în paginile de față nu evocă numai chipul în care evenimentele se succedă dar și acela în care ele se generează, ajutînd astfel lucrării de adîncire a povestirii.

PREZENTUL ETERN ÎN NARAȚIUNEA ISTORICĂ

Printre excepțiile stilistice la regulile gramaticii, cele relative la întrebuințarea prezentului indicativului sînt desigur cele mai vechi și cele mai bine cunoscute. Ori de cîte ori este vorba a se dovedi că formele descrise de gramatici sînt departe de a istovi bogăția de semnificații afective legate de întrebuințarea vie a limbii, prezentul istoric și prezentul futuric devin exemplele oarecum obligatorii. Iată, se zice, că prezentul indicativului n-are numai funcțiunea să înfățișeze acțiuni care se desfășoară sub ochii noștri, prin varietatea lui istorică sau futurică, evenimente trecute sau viitoare pot fi evocate, de asemenea, de îndată ce vorbitorul dorește să dea evocărilor sale un grad superior de intensitate emoțională. Persoana care, în cursul unei povestiri autobiografice afirmă : „la șapte ani *întîlnesc* pe omul cu care rămîn prieten toată viața“, se referă fără îndoială la trecutul său, dar o face într-o formă menită să exprime vivacitatea amintirii în el. Tot astfel, cînd în cursul conversației celei mai obișnuite, cineva ne anunță : *„plec* mîine“, el exprimă nu numai un fapt care urmează să se petreacă în viitor, dar și voința și convingerea lui tare că evenimentul va avea loc în adevăr. Iată, se adaugă, cum prin derogație de la funcțiunile obișnuite ale formelor gramaticale, limba se îmbogățește cu semnificații noi și cu reflexe ale vieții interioare rămase în afară de categoriile generale ale gramaticii. Discrepanța dintre gramatică și stilistică află în folosința variată a prezentului indicativului una din principalele ei piese documentare.

Lingvistica mai nouă a notat de altfel și alte abateri stilistice de la funcțiunea obișnuită și cea mai generală a prezentului indicativului. Astfel, Emil Winkler, în a sa *Grundlegung der Stilistik*, p. 53, recunoaște în prezentul indicativului și timpul judecăților universal-valabile, de tipul „toți oamenii *respiră*". La rîndul lui, Iacob Wackernagel, în ale sale *Vorlesungen über Syntax*, 1926, p. 157 și urm., identifică prezentul general valabil și atemporal al proverbelor, ceea ce s-ar putea numi „prezentul gnomic". Astfel, în propoziția „o mînă *spală* pe alta", prezentul „spală" nu vrea să spună că acțiunea se petrece în momentul de față, ci așa a fost în trecut, așa va fi în viitor și că, prin urmare, avem de-a face cu *„ceva general-valabil, care se petrece sau se poate petrece în toate timpurile. Întîmpinăm aici nu o folosință prezentică a formei prezentului, ci una pe care, cu toată siguranța, o putem numi atemporală"*. O altă formă a prezentului atemporal este aceea a inscripțiilor sau a notițelor intime pro-memoria, așa-numitul „prezent tabular", unde întîmpinăm comunicări asupra trecutului *„la care distanța lor de prezent poate rămînea neexprimată, singurul lucru important fiind expresiunea conceptului verbal"*. (Wackernagel, *opt, cit.*, p. 165). Ușor de confundat cu prezentul istoric, prezentul tabular într-o însemnare ca de pildă „subigit omne Lucanom", nu vrea să evoce cu vioiciune dramatică un moment trecut, ci numai să consemneze un fapt, al cărui timp rămîne deocamdată indiferent.

Noțiunea prezentului atemporal reprezintă, fără îndoială, un progres al identificărilor stilistice ; cît privește semnificația lui, avem însă de făcut unele rezerve. Căci prezentul nu dobîndește forma „atemporală", din pricină că în unele propoziții l-am însoți cu sentimentul permanenței lui în timp. Reprezentarea timpului este de fapt absentă în prezentul atemporal. Wackernagel a recunoscut-o pentru varietatea prezentului tabular și ar fi trebuit s-o recunoască și pentru forma prezentului gnomic. Cine spune „o mînă spală pe alta" sau „apa trece pietrele rămîn" nu însoțește nicidecum formularea sa cu sentimentul că aceste fapte s-au petrecut în trecut și că se vor petrece în viitor. Acel ce pronunță aceste judecăți, nu vrea decît să stabilească un anumit raport necesar între lucruri, care poate fi gîndit și receptat fără ca vreo reprezentare temporală să se amestece. În același fel, prezentul copulei logice în judecata „toți oamenii sînt muritori" nu vrea să spună pentru sentimentul stilistic al ascultătorului că oamenii sînt în prezent, au fost în trecut și vor fi în viitor muritori. Copula prezentiformă „sînt" nu vrea să exprime altceva decît aderența predicatului la subiect, fără amestecul vreunei reprezentări temporale oarecare. Este adevărat că judecățile „oamenii sînt muritori" și „o mînă spală pe alta" sînt universal valabile în timp ; ele sînt însă și universal valabile în spațiu. Putem spune nu numai că o mînă a spălat pe alta totdeauna în trecut și că o va spăla totdeauna în viitor, dar cu aceeași dreptate că aceeași acțiune

se repetă la toate latitudinile și în toate locurile. Cu toate acestea, în impresiunea stilistică pe care ne-o fac aceste propoziţii nu intră reprezentarea spaţială, după cum nu intră nici reprezentarea temporală. Pentru sentimentul stilistic, prezentul gnomic și copulativ exprimă valabilitatea universală fără nici o subliniere a timpului valabilităţii, a permanenţei ei eterne. O astfel de permanenţă este totuşi exprimată şi înregistrată uneori în întrebuinţarea care se dă prezentului indicativului, dar atunci n-avem de-a face cu prezentul atemporal al proverbelor, cărora le putem alătura pe cel al definiţiilor şi legilor ştiinţifice, ci cu „prezentul etern" al povestirilor : un efect de stil pe care am dori să-l caracterizăm mai de aproape.

Adeseori în cursul povestirilor, mai cu seamă al povestirilor istorice, relatarea faptelor la trecut se întrerupe pentru a lăsa loc unei reflecţii de ordin general, formulată la prezent. Efectul obţinut prin această variere a timpurilor poate fi de mai multe feluri. Să examinăm mai întîi un exemplu, spicuit în N. Bălcescu, *Istoria Românilor sub Mihai-Vodă Viteazul,* Editura „Cartea Românească", p. 81. Pasajul face parte din povestirea căderii tiranicului domn Aron-Vodă prin uneltirile pretendentului Răzvan și ale cardinalului Andrei Bathori : *„Nu se știe,* scrie Bălcescu, *dacă Aron-Vodă a fost vinovat întru adevăr de trădarea ce a motivat arestarea lui sau dacă a căzut jertfă ambiţiei lui Răzvan și lui Bathori. Nimeni n-a văzut acele scrisori de trădare ale lui. Noi ne plecăm a crede, cu mai mulţi analiști contimporani, că fără dreptate a fost el azvîrlit de pe tron în temniţă; dar cumplita lui domnie îi meritase o asemenea cădere. El își sfîrși viaţa la maiu 1597, în aceeași temniţă. Toată avuţia lui cea mare, strînsă prin stoarceri nelegiuite, fu confiscată de Bathori spre a sluji pentru cheltuiala războiului. Mai mulţi din boierii partizani ai lui Aron-Vodă se turburară foarte la această silnică și fără dreptate faptă; de aceea, mulţi din ei fură închiși, unii pedepsiţi cu moartea. Aceste fapte nedrepte răciră cu totul spiritele moldovenilor de către Bathori şi le întoarseră către Polonia, unde mai mulţi boieri se aflau în pribegie, aceea ce dete polonilor îndrăzneala de a căuta să intre în Moldovia. Astfel dreptatea dumnezeiască* scoate *răsplata unei fapte dintr-însa chiar..."*

Nimănui dintre acei ce ar străbate acest pasaj cu oarecare atenţie nu-i poate scăpa efectul de stil pe care îl obţine Bălcescu prin verbul la prezent al ultimei propoziţii, în contrast cu trecutul referinţelor anterioare. Pînă la această ultimă propoziţie, scriitorul a folosit diversele forme ale trecutului, necesare pentru exprimarea unor evenimente petrecute altădată. Reflecţia generală care încheie citatul este pusă însă la prezent pentru a evidenţia caracterul valabilităţii ei eterne.[1]

[1] cf. și studiul *Tehnica basoreliefului la N. Bălcescu* publicat în acest volum (n. ed.).

Afirmația *„dreptatea dumnezeiască scoate răsplata unei fapte dintr-însa chiar“...* este concluzia în care se precipită înțelesul moral permanent al întîmplărilor narate mai înainte. Prezentul acestei propoziții nu este atemporal, ci etern. El exprimă un adevăr valabil oricînd și nu numai un raport necesar între lucruri, așa cum ni s-a părut a fi cazul legilor științifice sau al proverbelor izolate. Desigur, prezentul gnomic se poate îmbogăți și el cu nuanța prezentului etern, atunci cînd el încheie o povestire, rezumînd și extrăgînd substanța ei generală. Folosit însă izolat, proverbul nu trezește acest sentiment al valabilității eterne, care împrumută marca lor stilistică reflecțiilor de ordin general și conclusiv intercalate în cursul unei povestiri sau așezate la finele ei. Dar după cum aceste cugetări generale își primesc signatura lor stilistică din reflexul faptelor care le-au precedat și pe care le rezumă și le tălmăcesc în semnificația lor permanentă, tot astfel aceste fapte se colorează ulterior prin reflexul cugetării generale care le urmează. Prin sublinierea și în lumina reflecției, faptele anterioare capătă o valoare simbolică și se monumentalizează. În cadrul etern al reflecțiunii finale, faptele anterioare sporesc în semnificația lor. Acum, cînd în pasajul citat faptele ne apar cu facultatea de a justifica cugetarea asupra chipului în care lucrează dreptatea dumnezeiască, ele devin pentru noi mediul prin care se rostește o lege morală și se îmbogățesc cu un răsunet pe care nu l-ar fi avut simpla lor amintire. În lumina acestei analize, prezentul etern ni se destăinuiește ca un mijloc al potențării retorice și corespunde, de fapt, unei anumite concepții a istoriei. H. Taine care în renumitul său *Essai sur Tite Live* (1856) a fixat conceptul istoriei oratorice și filozofice, arată cum *„istoricul aleargă către ideea generală printre faptele care o dovedesc, nu se oprește decît pentru a o explica mai bine prin detalii expresive, arătînd la orizont scopul călătoriei sale“* (Ed. Hachette, p. 129). Una din modalitățile stilistice ale subordonării faptelor la idee este tocmai întrebuințarea prezentului etern în reflecțiunile generale pe care istoricul retoric și filozof le încorporează narațiunilor lui.

B. P. Hasdeu care aparține în multe privințe curentului retoric și filozofic în istorie, folosește și el prezentul etern. Iată-l analizînd ereditatea lui Ioan-Vodă cel Cumplit: *„Vitejia, agerimea minții și cruzimea trecură ca moștenire paternă în natura lui Ioan. — De la mumă-sa, de altă parte, el căpătă o figură cam armenească... Poporul, după naționalitatea mumei, îl numi Ioan Armeanul, întocmai precum Alexandru-Vodă fu Lăpușnean, ca fiu al unei Lăpușnence sau precum Petru-Vodă fuse Rareș, după porecla mumei sale: bastardul nu* are *tată“* (*Ion-Vodă cel Cumplit*, 1865, ed. a II-a, 1894, p. 23). Ultima propoziție cu verbul la prezent subsumează și explică împrejurările pomenite mai înainte. Prin mijlocirea acestei simple propoziții trecem de la faptele particulare în planul reflecțiunii etern-valabile. Iată-l altădată pe B. P. Hasdeu schițînd biografia lui Ștefan-cel-Surd, descendent din spița marelui Ștefan, domn vremelnic

al cărui caracter fusese corupt în lunga sa captivitate turcească : *„Peste două-zeci-şi-cinci de ani Turcia, sigură că natura părinţilor degenerase cu desăvîrşire în această rămurea transplantată a unui neam eroic, îl trimise domn în Ţara-Românească. El domni ceva peste un an, şi abia figurează în cronice sub porecla de „cel Surd". În adevăr surd, surd la vocea măreţii sale origini: fiu denaturat al unui tată erou şi al unei mame eroine, mai purtînd spre deriziune numele strămoşesc al marelui Ştefan ! — Bruma sclaviei* ucide *în rădăcină chiar florile cele mai alese"* (*Op. cit.*, p. 177). Ultima propoziţie extrage în formă etern-valabilă şi cu înflorire metaforică substanţa permanentă a faptelor narate mai înainte formulate la prezent şi intercalate în naraţiunile istorice. Aceeaşi funcţiune ne-o ilustrează şi următorul citat din A. D. Xenopol, *Istoria Românilor*, vol. V, p. 201 : *„Mihai deci se prefăcu a primi propunerile lui Andrei şi în douăzeci şi şase iunie 1599 subsemnă un tratat de supunere şi vasalitate către noul Domn al Ardealului... Mihai jura cu deplină conştiinţă că nu se va ţinea nici de un cuvînt al jurămîntului său... Între cinstea politică şi cinstea privată a fost şi va fi întotdeauna o prăpastie ! Ceea ce la una* se numeşte *trădare, în cealaltă* poartă *numele de necesitate politică; înşelăciunea* se numeşte *dibăcie, iar despoierea* este *salutată cu titlul de triumf"*. Pentru a nu mai lăsa nici o îndoială asupra valabilităţii eterne a ultimelor cugetări Xenopol le anticipează prin exclamaţia : *„Între cinstea politică şi cinstea privată* a fost *şi* va fi *totdeauna o prăpastie !"* Ceea ce a fost şi va fi se sintetizează în prezentul etern al verbelor din propoziţiile următoare.

Am spus că efectul stilistic legat de intervenţia prezentului etern este de mai multe feluri. Reflecţia generală de caracter retoric este numai unul din efectele stilistice obţinute prin întrebuinţarea prezentului etern. Un altul este acela prin care prezentul în discuţie ne introduce într-o sferă generală de motive omeneşti. Adeseori în cursul naraţiunilor şi nu numai a naraţiunilor istorice, faptele povestite sau aprecierile cu privire la ele cată a fi explicate nu numai prin motive individuale şi proprii personajelor care le execută, dar şi prin motive generale, ţinînd adică de structura permanentă a sufletului omenesc. Invocarea acestor motive se face prin prezentul etern. Iată un exemplu din A. D. Xenopol, op. cit., vol. VII, pag. 226 : *„Gheorghe Ştefan văzîndu-se trădat de acela tocmai pentru care îşi pusese poziţia în cumpănă şi părăsit de toţi, apucă cu amărăciune calea unei pribegii mult mai îndepărtată decît aceea în care rătăcise pînă acuma, bătînd la porţi străine, unde nefiind nici un interes în joc, cum putea el crede că mila şi îndurarea pentru soarta lui nefericită, vor pune în picioare armate în sprijinul lui ? Fără îndoială că răsplata faptelor* este *un vis şi o închipuire. Totuşi puternicul simţămînt de dreptate* ce se mişcă *în inima noastră,* ne face să punem *adeseori în legătură nenorocirile trădătorului cu faptul trădării sale, şi de aceea oricît am compătimi pentru suferinţele lui Gheorghe Ştefan,*

totuși pare că le înțelegem și le găsim meritate, cînd ne gîndim cum și el trădase...“ Dezvoltările acestea prezintă o structură ceva mai complexă asupra căreia trebuie să ne oprim o clipă. Prima frază cuprinde referințe asupra pribegiei lui Gheorghe Ștefan, încheiate prin întrebarea retorică menită să sugereze inutilitatea silințelor acestuia : *„...nefiind nici un interes în joc, cum putea el crede că mila și îndurarea pentru soarta lui nefericită, vor pune în picioare armate în sprijinul lui?“* Urmează o reflecție de ordin general la prezentul etern : *„Fără îndoială că răsplata faptelor* este *un vis și o închipuire“*. Urmează, în fine, invocarea motivelor de ordin general, menite să explice atitudinea noastră apreciativă asupra chipului în care sfîrșește eroul povestirii : *„Totuși puternicul simțămînt de dreptate ce se mișcă în inima noastră,* ne face *să punem adeseori în legătură nenorocirile trădătorului cu faptul trădării sale...“* Prezentul verbelor în această din urmă frază are o altă funcțiune stilistică decît prezentul reflecțiunii generale care o preceda. Aceste din urmă verbe în prezent aparțin unei alte varietăți a prezentului etern.

Iată un exemplu, împrumutat de data aceasta unei nuvele în care prezentul etern al motivelor generale este reprezentat în mod copios. Este vorba de un pasaj extras din nuvela lui I. Slavici, *Popa Tanda, Nuvele,* vol. I, ed. a VII-a, p. 16 : *„Ca îndeobște oamenii, părintele Trandafir niciodată nu și-a dat seama despre cele ce făcea. Era preot și era bucuros. Îi plăcea să cînte, să citească evanghelia, să învețe creștinii, să mîngîie și să dea ajutor sufletesc celor rătăciți. Mai departe nu se gîndea. De s-ar fi întrebat cîndva, dacă cuprinde el și înalta sfințenie, tainicul înțeles al chemării sale, ar fi rîs poate în tăcere de toate acele, pe care omul numai în momente grele le* pricepe. Este *în firea omului, că după ce mintea* pricepe *un șir de lucruri mai ascunse, ea* pune *aceeași măsură pe lumea întreagă și nu mai* crede *ceea ce nu poate înțelege* etc.“ Era vorba deci de a explica scepticismul momentan al Popei Tanda. Scriitorul invocă motivul acestui scepticism : omul nu crede ceea ce nu poate înțelege. Formularea la prezent vrea însă să ne spună că aici nu avem de-a face cu motive individuale ale Popei Tanda, ci cu motive general-omenești. Iată un alt exemplu în același sens cules în I. Creangă, *Amintiri,* în *Opere complete,* Editura *„Cartea Românească“*, p. 34 : *„Dar vremea trecea cu amăgele, eu creșteam pe nesimțite ; și alte gînduri îmi zburau prin cap și alte plăceri mi se deșteptau în suflet ; și în loc de înțelepciune, mă făceam tot mai neastîmpărat și dorul meu era acum nemărginit : căci sprințar și înșelător* este *gîndul omului, pe ale cărui aripi te* poartă *dorul necontenit și nu te* lasă *în pace, pînă ce* intri *în mormînt.* Motivul neliniștii povestitorului din tinerețea sa era însuși felul de a fi al gîndului și al dorului omenesc. Acest motiv este general și permanent. Creangă îl exprimă prin prezentul etern.

Prezentul etern al reflecțiunii generale în narațiunea istorică ne aducea cu gîndul la concepția retorică și filozofică a istoriei. Maxima sau sentința strecurată în povestirea faptelor este un efect stilistic care trădează pe filozof și pe orator. Prezentul etern al motivelor generale este, la rîndul lui, un mijloc al analizei morale, așa cum a fost practicată în tot clasicismul. Dar originea și dezvoltarea acestor efecte de stil este o altă problemă și ea merită o altă cercetare. Deocamdată ni s-a părut suficientă simpla descriere și caracterizare.

LOCURI COMUNE, SINONIME ȘI ECHIVOCURI

Scriind altă dată despre obscuritatea în poezie, am subliniat în atitudinea orientată împotriva retoricii unul din principalele motive psihologice ale acestei direcții literare. Poeții sînt adeseori obscuri pentru că combat în ei geniul retoric al limbii. Retorica este acel fel al limbajului menit să-i asigure adeziunea cea mai ușoară a ascultătorilor, captarea lor cea mai lesnicioasă. Cînd însă poeții vor să cîștige o expresie cît mai individuală, cît mai adecuată experienței lor strict subiective — ceea ce aparține de altfel năzuinței lor foarte legitime — ei sînt oarecum nevoiți să combată partea socială a limbajului sau, cel puțin forma artistică a acestuia, adică dezvoltarea lui retorică, și ajung astfel la obscuritate. Revin în această privință cu cîteva noi precizări.

Una din formele cele mai caracteristice ale părții sociale a limbii, și nu mai puțin a întrebuințării ei retorice, este locul comun, clișeul, adică acele asociații de cuvinte tipizate printr-o lungă întrebuințare, înzestrate cu o mare putere de circulație și pe care vorbitorii sau scriitorii le folosesc fără un control intelectual deosebit, uneori fără să le realizeze mental cu toată plinătatea. Este drept că se face deosebirea între loc comun și clișeu. „În înțelesul, în care voi utiliza cuvîntul, scrie Rémy de Gourmont, (*Esthétique de la langue française*, 1899), clișeul reprezintă materialitatea însăși a frazei ; locul comun mai de grabă banalitatea ideii. Tipul clișeului este proverbul, imuabil rigid, locul comun dobîndește atîtea forme cîte posibilități există într-o limbă pentru a exprima o nerozie sau un adevăr incontestabil". Clișeul ar fi așadar aspectul material al locului comun ; locul comun, aspectul intelectual al clișeului. Deosebirea dintre ele nu provine deci decît din perspectiva în care le privim, și în tot cazul nu există loc comun al gîndirii care să nu fi prilejuit și un clișeu al vorbirii. Iată însă că poeții preocupați de a nota gînduri și emoții individuale recurg uneori la răsturnarea locurilor comune și a clișeelor limbii, un procedeu care merită a fi pus în lumină. Subliniez un mare număr de astfel de cazuri în poeziile lui Lautréamont, un poet deosebit de obscur, dar foarte caracteristic pentru unele din orientările

mai noi ale literaturii (Întrebuințez excelenta ediție de *Oeuvres complètes, prefațată* de André Breton, și apărută în editura *G.M.L.*, în 1938). Cititorul va recunoaște singur ce clișee sînt răsturnate în propoziții ca : *Les grandes pensées viennent de la raison. — Dans le malheur, les amis augmentent. La jeunesse écoute les conseils de l'âge mur. — Vous qui entrez, laissez tout désespoir* (cp. Dante). — *Bonté, ton nom este homme* (cp. Shakespeare). — *L'homme est un chêne. La nature n'en compte pas robuste* (cp. Pascal). Andé Breton (*op. cit.*, p. 393) a descoperit un procedeu stilistic constant al lui Lautréamont, scoțînd în evidență toate pasajele în care ciudatul autor răstoarnă maximele moralistului francez atît de popular, Vauvenargues. Cînd Vauvenargues scrie : *Le déséspoir est la plus grande de nos erreurs,* Lautréamont notează : *Le deséspoir est la plus petite de nos erreurs.* Cînd Vauvenargues observă : *On ne peut être juste, si on n'est pas humain,* Lautreamont reflectează : *On peut être juste, si on n'est pas humain* etc. Ar fi interesant de urmărit procedeul și la alți scriitori, ceea ce bănuiesc că nu ar fi prea greu, dacă ținem seama de acea atitudine de desocializare a limbajului, atît de curentă printre poeții mai noi.

Un alt procedeu social al limbii este aglomerarea sinonimelor sau cel puțin a cuvintelor apropiate ca înțeles pentru luminarea aceleiași noțiuni, un procedeu asemănător cu acela al proiectării unor fascicule de raze, din mai multe direcții, asupra aceluiași obiectiv. Un autor (R. M. Mayer, *Deutsche Stilistik,* 1930) crede că acumularea ar fi un mijloc de a spori reprezentarea sensibilă a unui concept oarecare. Procedeul nu este însă imaginativ, ci retoric. Scopul lui este să concentreze mintea cititorului și ascultătorului asupra unui lucru, să-l impună atenției lor. Poeții retorici l-au folosit adeseori. Deschid la întîmplare *Les Contemplations* ale lui Victor Hugo și spicuiesc : *Je n'ai fait que rêver de vous toute la nuit,/Et nous nous aimions tant ! Vous me disiez : — Tout fuit,/ Tout s'éteint, tout s'en va ; ta seule image reste (Billet du matin).* Seria *tout fuit, tout s'éteint, tout s'en va* este o acumulare sinonimică cu sens retoric cum nu numai poeții, dar și vorbitorii comuni folosesc adeseori. Același este sensul cuplului sinonimic : *nous fuirions, nous irions* în versurile : *Si nous pouvions quitter ce Paris triste et fou / Nous fuirions, nous irions quelque part, n'importe où (Les Contemplations,* XXI) sau acumularea de adjective în versurile : *...Si c'est un poète, il entend/ Ce choeur : Absurde ! faux ! monstrueux ! révoltant !* etc. *(ibid., Mélancholie).* Ca și în cazul răsturnării locurilor comune, există un mijloc de a combate geniul oratoric al limbii, care răstoarnă oarecum sinonimia retorică : este mijlocul speculării echivocurilor, asupra căruia atrage atenția H. Fontenoy, în micul studiu care însoțește prezentarea franceză a cîtorva din scrisorile humoristice ale lui Lewis Caroll (în *La Nouvelle Revue Française,* XIV, 1935). Lewis Caroll, pseudonimul matematicianului oxfordian Ch. L. Dodgson, care s-a făcut cunoscut ca autor de lite-

ratură pentru copii prin cartea sa *Alice în țara minunilor,* a publicat și o serie de scrisori, în care efectele umoristice extrase din echivoc sînt de cel mai mare interes literar. Autorul alege cîte o expresie, ca, de exemplu, *a trimite o scrisoare cu poșta* și dîndu-i un alt înțeles decît cel obișnuit, unul favorizat de echivocul expresiei, construiește o mică fabulă înveselitoare : *Mă întrerup aici,* scrie Dodgson, *pentru a-ți explica în ce chip se trimiteau scrisorile pe vremuri. Stîlpii cutiilor de scrisori nu stăteau pe loc ca astăzi. Ei străbăteau țara. Deci, pentru a trimite o scrisoare trebuia s-o legi de un stîlp care ți se părea că merge în direcția voită. Din nefericire se întîmpla ca stîlpii să-și schimbe itinerariul, ceea ce devenea foarte supărător. Aceasta se numea : a trimite o scrisoare cu poșta.* Altă dată expresia *voyager par chemin de fer* (care implică alte echivocuri decît românescul *a merge cu trenul)* produce imaginația călătoriei pe niște balustrade de fier, care s-ar găsit de-a lungul drumurilor. Alteori este folosit echivocul cuprins în expresia *a trimite o scrisoare ș.a.* În timp ce prin tehnica acumulării de sinonime se ajungea la o luminare mai intensă a conceptului, prin procedeul specularii echivocului se atinge *non-sensul.* Poeții retorici iubesc sinonimele acumulate. Echivocurile sînt iubite de naturile imaginative și autiste, constructori de sensuri personale, în dezacord cu folosința obștească a cuvintelor, printre care se recrutează atîți humoriști.

M-am gîndit la non-sensurile prin echivoc, ale lui Dodgson, cînd, răsfoind antologia recentă a lui Vladimir Streinu, *Literatura română contemporană,* 1943, am dat peste textele extrase din proza ciudatului Urmuz. Autorul, cunoscut pînă la o vreme numai din reproducerea orală a unor actori, G. Ciprian și I. Sârbul, a trăit un început de popularitate, în cercuri literare puțin numeroase, cînd, sinucigîndu-se, numele său, strașnic păzit pînă la o vreme, s-a dezvăluit. Era unul din grefierii Curții de Casație, D. Dem. Demetrescu (1883—1923). O revistă modernistă s-a gîndit mai tîrziu, în 1930, să publice o plachetă de *Opere.* Surpriza nefericitului D. Demetrescu-Urmuz n-ar fi fost mică, văzîndu-se acum trecut într-o Antologie. Cazul său merită totuși atenție. Din ce provine oare umorul său irezistibil, dar și derutant ? Citām un pasaj de la începutul povestirii : *Pîlnia și Stamate : În apartamentul bine aerisit, compus din trei încăperi principale, avînd terasă cu geamlîc și sonerie. În față, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strîns înfășurată în cearceafuri ude... O masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule și probabilități, suportă un vas ce conține esența eternă a „lucrului în sine...“. Trebuiește reținut că această cameră, veșnic pătrunsă de întuneric, nu are nici uși, nici ferestre și nu comunică cu lumea din afară decît prin ajutorul unui tub, prin care uneori nu iese fum și prin care se poate vedea, în timpul nopții, cele șapte emisfere ale lui Ptolomeu, iar în timpul zilei doi oameni cum coboară din maimuță...* Cine analizează acest pasaj, de care

boema literară de acum douăzeci de ani, în vremea suprarealismului victorios, făcea mare haz, observă că umorul lui provine din două izvoare. Mai întîi din persiflarea clişeelor limbii. Cînd Urmuz scrie, în stilul anunţurilor de închiriat : *În apartamentul bine aerisit, compus din trei încăperi principale* etc. sau cînd vorbeşte *despre biblioteca de stejar masiv* etc., el întrebuinţează asociaţiile de cuvinte tipice, acelea pe care oamenii le folosesc fără să cugete cu dinadinsul la ele, şi satirizează astfel gesturile automatice ale vorbirii. Cînd însă Urmuz vorbeşte despre tubul prin care se vede cum *doi oameni coboară din maimuţă*, el speculează echivocul cuprins în cuvîntul *coboară* şi obţine astfel un non-sens asemănător cu cele ale lui Dodgson. Cînd, în fine, autorul se exprimă despre *o masă bazată pe calcule şi probabilităţi*, el combină echivocul din cuvîntul *bazat* cu clişeul *calcule şi probabilităţi*. Cititorul atent găseşte astfel în textele bizarului şi nefericitului Urmuz un document lingvistic de mare însemnătate, un prilej de a demasca unele din procedeele limbii, pe care nu odată poeţi mai de seamă ca el le-au folosit cu un mare succes. Căci persiflarea clişeelor limbii este un procedeu foarte general al umorului în proza realistă, iar dezvoltarea echivocurilor stă la originea multora din fabulele şi metaforele poeţilor.

CONTEXTE LEGATE ŞI NELEGATE DIN PUNCT DE VEDERE STILISTIC

Analiza stilistică aplicată asupra unor texte literare are de-a face nu numai cu unităţi sintactice relativ simple, cu propoziţii şi fraze, singurele pe care le studiază gramatica, dar şi cu legături mai mult sau mai puţin întinse de propoziţii şi fraze, cu contexte, pe care gramatica le lasă de obicei în afară de preocupările ei. Studiul lingvistic al contextelor este deci în măsură să pună în lumină fapte sintactice mai puţin observate. În cele ce urmează, vom analiza cîteva din aceste fapte, considerîndu-le ca pe nişte procedee ale artei literare, adică drept mijloace de a exprima atitudinile scriitorilor faţă de obiectul comunicării lor.

Un prim tip de contexte este cel în care vorbitorul sau scriitorul exprimă legăturile logice dintre frazele sale. Dau un exemplu de context astfel legat, spicuit din M. Kogălniceanu :

„Proiectul de lege al Comisiunii Centrale este votat de opt membri, căci ceilalţi opt membri au votat contra luării în consideraţiune a lucrării comitetului, ori au fost absenţi. Aşadar, o legiuire de o asemenea mare importanţă nu a fost votată decît de jumătate din corpul legislativ de la Focşani. Această majoritate deci a votat, însă n-a văzut, însă n-a revăzut nici una din legile actuale. Ba, ce este mai curios, moldovenii n-au cunoscut nimic din legile Ţării Româneşti, şi muntenii n-au cunos-

cut nimic din legile Moldovei și, cu toate aceste, și unii și alții au făcut o lege rurală, unică pentru ambele Principate, lege rurală, care astăzi, domnilor, vi se înfățișează ca rezultatul acestei reviziuni cerute de Convențiune și țintitoare de a îmbunătăți soarta a trei milioane de români".

Contextul este împrumutat discursului pronunțat de Kogălniceanu, în Camera deputaților, la 25 mai 1862, despre *Îmbunătățirea soartei țăranilor*. Autorul lui este un orator, cineva care susține o cauză, vrea să dovedească ceva : netemeinicia și injustiția proiectului de lege votat cu doisprezece ani mai înainte de Comisiunea centrală de la Focșani. În acest scop, el grupează argumentele capabile să dovedească teza sa, făcîndu-le să se urmeze într-o ordine menită să ducă la o concluzie constrîngătoare prin evidența ei logică. Frazele acestui context se leagă deci prin conjuncții sau locuțiuni adverbiale și conjuncționale : *așadar, ba ce este mai curios, cu toate acestea*. Ideile exprimate în diferite unități sintactice care alcătuiesc contextul stau în legături conclusive sau adversative. Oratorul arată, după enunțarea unei stări de fapt în prima frază concluzia care se impune în fraza următoare, introdusă prin *așadar*. Această concluzie indică de fapt și un raport de opoziție, oratorul vrînd să spună că, deși proiectul de lege votat de Comisiunea centrală are o mare însemnătate, el n-a fost votat decît de jumătate din membrii Comisiunii. Expresia acestei opoziții se intensifică în frazele următoare, introduse prin locuțiunile adversative *ba ce este mai curios și cu toate acestea*. Proiectul de lege al Comisiunii centrale apare astfel, pînă la urmă, ca rezultatul unei hotărîri nesusținute de o majoritate importantă, fără temeinică pregătire, necorespunzătoare în toate felurile nădejdilor ce se puseseră într-însa. Contextul reproduce deci dezvoltarea gîndirii logice pînă la punctul în care se impune concluzia urmărită : necesitatea de a reveni asupra hotărîrii Comisiunii centrale. Astfel de contexte legate apar nu numai în operele oratorilor politici sau juridici, dar și în expunerile științifice. Ele manifestă o atitudine logică în vorbitorii sau scriitorii care le folosesc.

Nu totdeauna scriitorii adoptă aceeași atitudine față de obiectul comunicării lor și, mai ales, nu o manifestă totdeauna cu aceleași mijloace. Apar atunci alte tipuri de contexte legate. Unul dintre acestea este obținut prin procedeul desemnat în vechile tratate de retorică, cu termenul de *anafora :* Coordonarea obținută prin repetarea aceluiași cuvînt sau a aceleiași legături de cuvinte, la începutul unor fraze succesive. Dau în această privință un exemplu din Tudor Arghezi : *Cuibul rîndunicii* (în volumul *Poarta neagră* f.a. p. 229 și urm.) :

„Cînd omul va îngrămădi atîta știință încît să nu-i mai rămîie inteligenței lui nici un mister, cum va mai primi el să trăiască, să se supuie și să aștepte desfășurarea și finalul unei vieți de mai înainte cunoscute ?

Omul are norocul că găsește la fiecare veac drumul și după ce-a dat în direcția unei singure erori toată cultura pe care inteligența lui putea să o producă, adoptă cu ușurință alta, croiește un drum nou, după o descoperire, sau se întoarce la altul, părăsit de mult, cu alte speranțe. Omul are norocul că poate greși cît mai des, fără părere de rău, cu neadormitul vis de o perfecțiune actuală și viitoare. Omul are norocul că se distrează... că muncește mai mult decît cercetează și că moare în definitiv la timp, aducînd cîte foarte puține firimituri, într-o mie de ani, din marele necunoscut".

Deși contextul acesta este alcătuit în împrejurări și cu un rost atît de felurit față de acel care a dat naștere textului spicuit mai sus în Kogălniceanu, el păstrează totuși un anumit caracter retoric. Contextul cules din scrierile în proză ale lui Tudor Arghezi este articulat dintr-o *întrebare* și un *răspuns*, dintr-o întrebare pe care autorul și-o pune și din răspunsul pe care și-l dă. Este deci reproducerea unui moment dintr-o dezbatere intimă, fragmentul unui soliloc. Autorul își pune întrebarea : *Cum va mai primi el* (omul) *să trăiască ?* Răspunsul arată care sînt, după părerea autorului, motivele omului de a trăi. Partea finală a contextului are deci caracterul unei enumerări acumulative, în care fiecare element al enumerării este introdus prin legătura anaforică : *Omul are norocul.* Dar și enumerarea acumulativă și anafora sînt procedee retorice. Autorul nu urmărește să producă în cititorul său o convingere, prin gruparea unor argumente logice, ci s-o impună printr-o metodă retorică de intensificare, adică pe calea acumulării și a repetiției. Legătura dintre diferitele momente ale gîndirii sale nu se mai face prin exprimarea raporturilor logice (concluzive, adversative etc.), ci prin repetarea anaforică a aceleiași asociații de cuvinte. Avem deci de-a face cu un alt procedeu de legare a unui context, corespunzător unei alte atitudini scriitorești.

Este o caracteristică incontestabilă a anumitor opere indicarea cît mai discretă a legăturilor unui context, desigur ca prea greoaie în formele lor conjuncționale. La unii scriitori, legăturile se fac prin adverbe cum este posibil mai ales în proza narativă, ca în următorul context din Mihail Sadoveanu : *Răzbunarea lui Nour (Opera,* I, 1954, p. 9) :

„Stăpînea în Moldova Bogdan Încrucișatul, care moștenise de la tatăl său — după cum spun bătrînii — vitejia la război și credința în biserică. Țara, înălțată și întinsă sub Ștefan cel Mare, stătea încă tare. Războinicii albiți în furtunile bătăliilor își odihneau ciolanele trudite și priveau cum popoare nouă de viteji trec pe pămîntul strămoșesc ducînd foc și sabie la dușman.

Pe atunci dușmanul neîmblînzit era Leahul. Bogdan-Vodă, plecînd în pețit în Polonia, ceruse o prințesă de la curte, să-i fie doamnă. La început purtat cu făgăduințe, apoi respins, pregătirile de nuntă se schimbară în pregătiri de război. Paloșul și focul intrară în țara vrăjmașă.

Atunci, între cele două țări nu mai fu hotar. Sîngele curse șiroaie și în pămînt străin, și pe pămîntul Moldovei...".

Pasajul apare, la începutul unei povestiri, cînd scriitorul stabilește cadrul lui temporal. După prima frază care fixează, în chip cu totul general, momentul, povestitorul înmulțește notele datării, legîndu-le de prima frază prin adverbe sau locuțiuni adverbiale temporale: *încă* (în sens temporal), *pe atunci, atunci*. Formele adverbiale *la început, apoi* leagă fraza în care apar cu aceea care o precedă. Legăturile acestui context se fac deci numai prin astfel de mijloace. Este un exemplu de context legat prin expresia relațiilor de timp, normal într-o povestire, adică într-o compunere în care faptele urmează a fi înfățișate în succesiunea și simultaneitatea lor. Povestitorul nu-și propune să argumenteze și să convingă, de aceea se poate restrînge la indicarea singurelor relații temporale pentru a închega contextul său.

Elementele de legătură sînt încă mai puține într-un text din Odobescu, dar de data aceasta este vorba de o descriere. Iată acest text (*Pseudo-Kinigetikos, Opere*, ESPLA, vol. II, p. 152):

„A fost fără îndoială un vînător inspirat și a știut să mînuiască bine arcul și săgețile artistul sub a cărui daltă s-a mlădiat statua Dianei de la Luvru, acea mîndră și sprintenă fecioară de marmură, care s-avîntă, ageră și ușoară, sub crețurile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale și larg despicată la umeri. O mișcare vie și grațioasă a grumazului a înălțat capul cu perii sumeși la ceafă în corimb, și pe fruntea coronată cu o îngustă diademă, se strecoară ca un prepus de mîine. Peplul îi înfășoară, ca un brîu, talia zveltă și cutele vestmîntului ascund sînu-i fecioresc; dar brațele-i goale, unul se încovoaie în sus ca să scoată o săgeată din cucura de pe umeri; celalt se reazimă pe creștetul cornat al ciutei. Ce neastîmpăr va fi făcînd pe zeiță să calce așa iute pămîntul sub crepidele-i împletite pe picior ca opincele plăeșilor noștri? Pe cine amenința ea cu darda înpenată ce ea atinge cu degetele-i delicate? Trămite ea oare în cîmpii etolici ai Calidonului pe mistrețul uriaș care va muri înjunghiat de mîna regescului vînător Meleagru?... Cugetul ei e o divină taină".

Descrierea de mai sus este întregită din fraze care se referă la același obiect: Diana de la Luvru. Scriitorul pare a avea tot timpul sub ochi obiectul descrierii, în legătură cu care înmulțește observațiile și reflecțiile lui. Deși numele monumentului descris nu mai apare începînd cu a doua frază, scriitorul exprimă referirea la el prin forma neaccentuată a pronumelui în dativ — *i (în capu-i, fruntea-i, sînu-i brațele-i)*. Tactul scriitoricesc îi arată lui Odobescu că, la un moment dat, trebuie să împrospăteze amintirea obiectului descrierii sale. Procedează atunci la o nouă indicare a obiectului: *zeița* (= Diana de la Luvru), la care vor continua să se refere pronumele folosite, în forme accentuate *(ea, ei)* sau neaccentuate *(-i)*. Odobescu făcea parte din rîndul scriitorilor cărora dis-

ciplina clasică a stilului le impune expunerea unei idei complete în fiecare unitate sintactică a contextului lor. În adevăr, dacă analizăm pasajul de mai sus, întîlnim în fiecare din frazele care îl compun cîte un tablou relativ complet ; al statuii în general, al mișcării ei, al veșmintelor, al atitudinii ei. Bogatele perioade arborescente, care alcătuiesc una din caracteristicile cele mai izbitoare ale stilului lui Odobescu, au apărut din nevoia de a exprima în fiecare unitate sintactică o idee întreagă : o nevoie pe care el o împărtășea cu mulți dintre scriitorii clasici. Totuși Odobescu nu procedează prin notarea unor trăsături succesive fără preocuparea de a stabili legătura acestora. Scriitorul este conștient că, prin descrierea sa, el trebuie să obțină imaginea unui întreg simultan. Între diferitele trăsături notate, el înmulțește deci expresia legăturilor. Și de unde un scriitor mai nou ar fi renunțat poate la ele, ușurînd textul său de o sarcină nu întru totul necesară, Odobescu nu pregetă să exprime relațiile dintre feluritele lui unități sintactice, dînd descrierii sale însușirea unui context legat.

Am amintit mai sus substituția unui nume prin altul: *Diana de la Luvru* prin *zeița*. Substituția numelui este un alt procedeu de legătură al contextului. Îl semnalez, din multele locuri în care poate fi întîmpinat, la Mihail Sadoveanu *(ibid.*, p. 10), unde *boierul Pavel Nour* este substituit de două ori, o dată prin *bătrînul*, altă dată prin *omul acesta : „In vremea aceea, boierul Pavel Nour, fost hatman al lui Ștefan-Vodă, retras în cuibul lui, aproape de hotar, se trezi împresurat de cetele leșilor. Bătrînul, în calea focului, rămase neclintit ; numai își ceruse de la vodă feciorul : cu el, se simțea în stare să ție piept oricui... Omul acesta fusese în tinerețe uragan nedomolit. Acuma, deși bătrîn și nins, în trupu-i drept și falnic ardea un suflet de flacără“*. Deși Sadoveanu leagă și el, adeseori, prin referire pronominală *(trupu-i drept)*, nu abuzează totuși de acest mijloc, a cărui insistentă folosire dă o anumită monotonie a stilului lui Odobescu. Scriitorul găsește în substituția numelui un procedeu de legare a contextului, fără sacrificiul varietății lui.

Interesant este de observat tendința unor scriitori de a elimina legăturile contextului, unitatea acestuia stabilindu-se în mintea cititorului fără ajutorul vreunei sintagme. În *Țara de dincolo de negură (Opere*, II, B.P.T., p. 67) G. Topîrceanu scrie : *„Au venit gîștele ! Vestea cea mare ne-a umplut de neastîmpăr pe tovarășul meu și pe mine, fiindcă amîndoi avem pasiunea vînatului de baltă. În fiecare an la începutul primăverii o viață nouă și zgomotoasă se abate prin stuhurile bălților mari dispre Ungheni. Un norod nenumărat de gîște și gîlițe, sosite în lungi stoluri migratoare din ținuturi necunoscute... pun stăpînire o dată cu dezghețul pe toată revărsarea apelor și împărăția trestiilor dintre zăvoaiele Prutului și matca cea înșelătoare a Jijiei. Sus, pe culmea dealului din față, castelul prințului Sturza, alb și ireal ca palatul lui Papură-Vodă, pare un miraj proiectat în văzduh de lumina apelor...“*

Pe culmea dealului din faţa cui? Scriitorul nu dă complinirea aşteptată, dar cititorul înţelege că este vorba de *culmea dealului* din faţa peisajului descris mai înainte: *împărăţia trestiilor dintre zăvoaiele Prutului şi matca cea înşelătoare a Jijiei.* Aceeaşi situaţie găsim şi în contextul (*ibid.* p. 71): *„Nici tovarăşul meu aşadar nu-i om ca ceilalţi oameni. Pe lîngă însuşirile vînătoreşti care-l deosebesc de muritorul comun, natura a pus în firea şi-n făptura lui multe ciudăţenii şi contraste. Mare la trup, te-ai aştepta să fie din această pricină greoi şi stîngaci în mişcări. Dar nimeni nu îndură mai uşor truda unei zile de vînătoare. Iar cînd un iepure sau o prepeliţă îi sare la distanţă potrivită, puşca parcă face parte din trupul lui; nici nu-ţi vine să crezi cu ce vioiciune năprasnică o duce la umăr şi, ca un Jupiter în miniatură, trăzneşte lighioana măruntă din fugă. Simţurile lui sînt tot atît de agere“*. Tot atît de agere ca cine? Se înţelege că *tot atît de agere* ca mişcările descrise mai înainte. Complinirea regăsită nu corespunde vreunui cuvînt anumit sau vreunei legături anumite de cuvinte a contextului, ci unei reprezentări globale sugerate de text. Complinirea regăsită corespunde uneori, dacă nu unui cuvînt anumit, unei fraze întregi. Aşa se întîmplă cînd Topîrceanu scrie (*ibid.* p. 69): *„Rostul vînatului de baltă cere ca în fiecare luntre să nu ia loc decît un singur călător cu luntraşul lui. Dacă stau doi puşcaşi într-o luntre se încurcă unul pe altul şi nu fac nici o ispravă. Barnea, care cunoştea bine această rînduială, se legă că ne va găsi el încă un luntraş priceput...“* În contextul de faţă, *această rînduială* nu substituie vreo expresie particulară, ci situaţia descrisă mai înainte, într-o frază întreagă: *„Rostul vînatului de baltă cere ca în fiecare luntre să nu ia loc decît un singur vînător, cu luntraşul lui“*. Analiza contextelor lui Topîrceanu pune deci în lumină procedeul nou al eliminării complinirilor, prin care legătura contextelor tinde să se desfacă. Acest nou procedeu, într-o bucată de proză descriptivă, manifestă atitudinea unui scriitor care transcrie impresiile sale, fără preocuparea mereu trează de a introduce expresia lor într-o structură logic-gramaticală riguroasă. Avem în faţa noastră un scriitor care nu urmăreşte decît să nareze şi să zugrăvească. Această situaţie creează particularităţi sintactice ale contextului cu repercusiuni stilistice evidente.

Pînă a ajunge la formele nelegate ale contextului, o etapă intermediară o constituie acele contexte în care legătura se face numai prin repetarea aceluiaşi fel al frazelor după înţeles, de pildă, al frazelor interogative sau exclamative. Citim în Odobescu, *Pseudo-Kinigetikos* (*ibid.* p. 148): *„Pentru ce să nu combatem erorile răspîndite în public de reaua credinţă sau de fanfaronada unora. De ce, chiar în materie de vînătoare, să nu hotărîm marginile posibilului? Pentru ce să nu arătăm celor ce voiesc a se scrie printre vrednicii ostaşi ai Sfîntului Hubert la ce punct al orizontului vînătoresc sfinţeşte soarele putinţei şi începe să*

licurească fonfengherul îndoielnic al fantasticelor plăzmuiri? La ce mintea și gura să nu fie drepte, tocmai la aceia cari, cu ochiul și cu mîna nu pot să dea greș?“ Nici un element sintactic nu leagă aceste felurite fraze între ele, afară de categoria lor unitară, în afară de faptul că toate sînt deopotrivă fraze interogative. Contextul cu coloratură umoristică vrea să întemeieze nevoia de a limita renumita pornire spre lăudăroșenie a vînătorilor și o face prin o serie de întrebări retorice, adică de întrebări care impun răspunsul, de data aceasta afirmativ. Felul frazelor după înțeles este aici singurul element sintactic de legătură al contextului.

Contextul poate fi cu totul dezlegat în descripții, unde unitatea tabloului se poate închega din singura juxtapunere a frazelor, fără nici un element sintactic de legătură, așa cum putem întîlni de pildă la Em. Gîrleanu, *Din lumea celor care nu cuvîntă* (*Opere alese*, B.P.T. p. 226): *„În odaie e tăcere. Prin fereastra deschisă soarele scoate sclipiri din sticlăria de pe poliți. În fața inconostasului clipește candela. Pe masa din mijloc, stă deschis, uitat acolo de către copiii sfinției sale, un ceaslov vechi, scorojit și unsuros. O musculiță, cît o gămălie, strălucitoare ca un licurici, intră bîziind să caute ceva dulce de gustat. Zboară în colo și-ncoace“* etc. Nu totdeauna descrierile manifestă caracterul unei astfel de juxtapuneri. Odobescu zugrăvește peisajele sale, utilizînd numeroase elemente de legătură, ca în *Pseudo-Kinigetikos*, din care citez încă o dată (*ibid.*, p. 129): *„De cu zorile, atunci cînd roua sta încă aninată pe firele de iarbă, ea* (căruța) *s-a pornit de la conacul de noapte, de la coliba unchiașului mărunt, căruia-i duce acum dorul Bărăganul, întreg, și tocmai cînd soarele e d-asupra amiazului, ea sosește la locul de întîlnire al vînătorilor. Mai adesea acest loc e o cruce de piatră, strîmbată din piua ei, sau un puț cu furcă, adică o groapă adîncă de unde se scoate apă cu burduful. Trebuie să fii la Paicu în gura Bărăganului, sau la Cornățel, în miezul lui, ca să găsești cîte o mică dumbravă de vechi tufani, sub care se adăpostesc turmele de oi la poale, iar mii și mii de cuiburi de ciori printre crecile copacilor. În orice alt loc al Bărăganului, vînătorul nu află alt adăpost spre a îmbuca sau a dormi ziua, decît sub umbra căruței sale. Dar ce vesele sînt acele întruniri de una sau două ore, în care toți își povestesc cîte izbînzi au făcut sau mai ales erau să facă, cum i-a amăgit pasărea vicleană, cum i-a purtat din loc în loc și cum în sfîrșit s-a făcut nevăzută în zboru-i prelungit“*. Mulțimea termenilor sintagmatici: *mai adesea, iar, în orice alt loc, dar, mai ales, în sfîrșit* arată că absența lor în descrierea lui Gîrleanu corespunde unui alt stil, unui anumit impresionism, care, în epoca în care scriitorul își compunea schițele sale, se afirma în pictură. După cum, în tehnica acestui curent, rigoarea compoziției, elementul logic, schema geometrică a grupării figurilor devin mai puțin evidente, tot astfel într-un context, ca acel al lui Gîrleanu, expresia logică a legăturilor dispare, scriitorul

mulţumindu-se să noteze impresiile sale, în ordinea în care i-au putut apărea.

Contextele dezlegate sînt mai ales folosite în expunerea lirică. Unităţile sintactice se pot urma aici, integrînd ceea ce se numeşte *o atmosferă*, dar fără preocuparea de a stabili relaţiile dintre ele. Totuşi, nu trebuie să ne grăbim a recunoaşte un context nelegat pretutindeni unde constatăm absenţa expresiilor sintagmatice. Se poate întîmpla ca aceste legături să existe de fapt, lipsind numai expresia lor sau fiind înlocuită prin intonaţie. Aşa e cazul, de pildă, în *Noaptea de Mai*, de St. O. Iosif :

„Plăsmuiri de basme
M-au împresurat ?
Aripi de fantasme
Poate-au scuturat

Aur peste ele ?
Cine dete oare
Strai de sărbătoare
Gîndurilor mele ?

Stau încremenit —
Parcă niciodată
N-am mai pomenit
Noapte-aşa-nstelată . . .".

Strofele acestea reprezintă un fals context nelegat, pentru că între diferitele lui unităţi sintactice există de fapt legături, pe care ne este uşor să le aşezăm la locul lor, transformînd parataxa într-o hipotaxă. A doua frază a contextului citat poate deveni subordonata cauzală a celei dintîi, dacă, dirijîndu-ne după înţelesul succesiunii lor, introducem un *deoarece* între ele. Între a doua şi a treia frază ca şi între a patra şi a cincea, se poate introduce de asemenea un *deoarece* sau un *căci*. St. O. Iosif aparţinea unui moment din dezvoltarea artei literare în care era încă vie preocuparea de a compune, adică de a da o ordine logică expunerii, astfel încît între frazele sale pot fi regăsite elementele de legătură sintactică, chiar dacă acestea nu sînt exprimate. Interesant este de constatat faptul că, pentru a afla un context liric cu totul nelegat, trebuie să urcăm în timp pînă la Eminescu, în care putem afla în această privinţă un exemplu celebru : *Stele-n cer :*

„Stele-n cer
De-asupra mărilor,
Ard depărtărilor,
Pînă ce pier.

După un semn,
Clătind catargele,
Tremură largele
Vase de lemn :

Niște cetăți
Plutind pe marile
Și mișcătoarele
Pustietăți.

Stoli de cocori
Apucă-ntinsele
Și necuprinsele
Drumuri de nori".

Frazele cuprinse în aceste strofe și în altele următoare nu sînt legate prin nici un element sintactic și nici nu putem introduce un astfel de element de legătură între ele. Din punct de vedere stilistic, ele posedă totuși o convergență și strofa care ne spune, în continuarea poeziei :

„Floare de crîng,
Astfel viețile
Și tinerețile
Trec și se sting".

ne face să înțelegem că toate imaginile exprimate în frazele anterioare ale contextului nu erau decît „exemple", menite să sprijine această concluzie lirică.

Problema lipsei elementelor sintactice de legătură în anumite contexte a fost de mult pusă. În vechile tratate de retorică și poetică un astfel de context nelegat lua numele de *asyndeton*. Stilistica modernă a văzut în asindetism o caracteristică a stilului liric. Se poate reconstitui, grupînd mărturii mai vechi sau mai noi, un interesant capitol din istoria stilisticii în legătură cu această problemă. Încă de pe la mijlocul veacului trecut, esteticianul Fr. Th. Vischer, un elev al lui Hegel, scria în *Estetica* sa (*Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, 1846, VI, ed. a II-a, 1923, p. 211) : „*Stilul liric, spre deosebire de cel epic, urmărește a-l face pe cititor mai mult să ghicească decît să exprime ceva cu claritate . . . și de aceea el nu se dezvoltă cu o liniște egală, ci progresează cu rapiditate și într-un chip întrerupt. Compoziția nu leagă reprezentările după ordinea lor obiectivă, ci preferă salturile, obținînd legătura acelor reprezentări prin unitatea subiectivă a sentimentului*". Aceeași observație, făcută însă în termeni lingvistici și cu sporul de precizare adus totdeauna de tratarea lingvistică a problemelor literare, apare la unii cercetători moderni, de pildă, la E. Elster, *Prinzipien der Literaturwissenschaft*, II, *Stilistik*,

1911, p. 263 : *„Preferința unui scriitor sau a unui poet pentru unul sau altul dintre felurile parataxei conjunctive are mare importanță stilistică : conjuncțiile spațiale și temporale sînt mai puțin abstracte decît cele logice și, printre acestea, trebuie făcută deosebirea între conjuncțiile adversative (dar, totuși, numai) și conjuncțiile care exprimă cauza, finalitatea sau concesiunea ; acestea din urmă sînt cele mai abstracte și de aceea ele nu sînt la locul lor în poezie"*. E. Ermatinger, *Das dichterische Kunstwerk*, 1923, p. 317, afirmă la rîndu-i că forma sintactică proprie poeziei lirice este *„coordonarea, nu subordonarea"*, dar admite și unele forme ale subordonării, ca cele obținute prin adverbe de timp și loc. E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 1946, pp. 38—39, observă de asemenea : *„Limba în genul liric pare să renunțe la ceea ce a cîștigat în direcția clarității logice prin trecerea de la parataxă la hipotaxă, de la adverbe la conjuncții, de la conjuncțiile temporale la cele cauzale"*. Nu este totuși sigur că expresia legăturilor logice ale contextului este o particularitate a stilului liric, deoarece procedee asemănătoare am întîmpinat și în proza descriptivă. De asemenea nu este totdeauna adevărat că lirica renunță la expresia legăturilor logice. Eminescu scrie : *„S-a dus amorul, un amic Supus amîndurora. Deci cînturile mele zic Adio tuturora"* și *„Cu ochii sării cei de-ntîiu Eu n-o voi mai privi-o ... De-aceia-n urma mea rămîi — Adio !"*.

Cercetările relative la structura contextelor a fost în genere neglijată. Ele se impun totuși.

În contribuția de față am încercat să stabilesc o serie de procedee a contextelor legate (legăturile conjuncționale, anaforice, prin adverbe și pronume, prin substituția substantivului prin repetarea frazelor interogative) și a contextelor în desfacere sau nelegate (prin eliminarea complinirilor, prin juxtapunere, prin raporturi neexprimate, pînă la asindetismul total), caracterizîndu-le pe toate din punctul de vedere stilistic. Cîmpul de cercetări care se deschide astfel în fața noastră merită să fie parcurs și adîncit în toate direcțiile.

ETAPE DIN DEZVOLTAREA ARTISTICĂ A LIMBII ROMÂNE

Într-o cercetare publicată cu cîțiva ani în urmă, am încercat să arătăm că, în jurul anului 1840, limba literară română ajunge la formele ei durabile, adică la acelea folosite de toți scriitorii epocii următoare și la acelea care continuă să fie întrebuințate de scritorii și omenii culți de astăzi. Am arătat astfel cum, pornind de la limba română a secolului al XVIII-lea, scriitorii primei jumătăți a veacului următor au eliminat treptat turcismele și grecismele, ca expresie a feudalismului înaintaș, au introdus neologismele, mai ales romanice, corespunzătoare noilor noțiuni

ale unei culturi superioare, au fixat formele, adică au asigurat nivelul corectitudinii în vorbire, au apropiat limba literară de limba poporului, dînd astfel satisfacţie aspiraţiei către forme naţionale de viaţă. Grupînd exemple din jurul anului 1840, împrumutate din operele unor scriitori ca C. Negruzzi, I. Heliade-Rădulescu, Grigore Alexandrescu, V. Alecsandri, doveditoare deopotrivă a nivelului atins prin lucrarea de purificare, fixare, îmbogăţire şi înălţare a limbii, credeam să putem ajunge la următoarea concluzie: „Din momentul în care s-a fixat, şi bunele exemple ale scriitorilor din jurul anului 1840 s-au impus peste rătăcirile arătate, limba noastră literară a intrat în faza unei evoluţii precumpănitor estetice"[1].

Această concluzie voia să sugereze ideea că, pentru fazele mai noi ale evoluţiei noastre lingvistice, problemele cele mai importante ale cercetării nu sînt acelea ale dezvoltării limbii literare, ci acelea ale stilului scriitorilor şi al şcolilor literare. Deşi limba literară română n-a rămas nemişcată în răstimpul unui secol şi mai bine de cînd a dobîndit trăsăturile ei moderne, transformările limbii literare, mai ales întrucît priveşte vocabularul, sînt destul de notabile şi merită să fie studiate cu toată atenţia, se poate spune totuşi că temelia lingvistică a exprimării culte în româneşte a rămas astfel precum a fixat-o secolul al XIX-lea. Dar faptul că scriitorii au putut dispune la un moment dat de un instrument lingvistic ferm, suplu şi bogat, le-a îngăduit acestor scriitori să se consacre expresiei originale a tendinţelor sociale reprezentate de ei, ca şi sentimentului şi fanteziei lor individuale. Este interesant, în această privinţă, a compara între ele două texte provenite din reflecţia scriitorilor asupra artei lor. Unul este al paşoptistului A. Russo, care scrie în ale sale *Cugetări*: *„Dacă este ca neamul român să aibă şi el o limbă şi o literatură, spiritul public va părăsi căile pedanţilor şi se va îndrepta la izvorul adevărat: la tradiţiile şi obiceiurile pămîntului, unde stau ascunse încă şi formele şi stilul; şi de aş fi poet, aş culege mitologia română... de aş fi istoric, aş strebate prin toate bordeele să descopăr o amintire sau o rugină de armă; de aş fi gramatic, aş călători pe toate malurile româneşti şi aş culege limba"*. După o jumătate de secol, Tudor Arghezi, pe-atunci la începuturile lui, scrie în articolul programatic din revista „Linia dreaptă": *„Lumea întreagă simte şi gîndeşte, dar nu fiecare om poate formula gîndirea şi simţirea. Acţiunea artistului şi fredonarea unei doine improvizate, printre lacrimi, la gura căminului, au un acelaşi principiu, numai că poetul formulează în linii exacte. Dar trecînd peste durerile şi bucuriile tale nu gîndeşti şi pe ale — mai ales durerile — vecinului? Să admitem că poetul nu avu atîtea dureri cîte ni le spune! Le-am avut noi şi le găsim perfect chintesenţiate în limba matematică a*

---

[1] *Din problemele limbii literare române a secolului al XIX-lea*, în vol.: *Probleme de stil şi artă literară*, 1955, p. 197.

versului"[1]. Problema expresiei se pune ambilor scriitori ; dar unul îi vede soluția în fixarea unei limbi literare prin alimentarea ei din izvorul popular, în timp ce celălalt preconizează soluția estetică, prin găsirea formulării exacte pentru durerile și bucuriile tuturor. Comparația celor două texte arată schimbarea produsă în preocupările scriitorilor români în jumătatea de secol și mai bine care îl desparte pe Russo de Arghezi. În momentul literar al apariției acestuia din urmă nu se mai punea nici problema formelor și a vocabularului, nici aceea a combaterii purismului romanic, nici a găsirii mijloacelor pentru asigurarea gîndirii celei mai înalte. Toate aceste probleme își dobîndiseră de mult soluția ; scriitorii se aflau acum în situația de a reflecta numai la posibilitățile lor artistice. Aceeași va rămîne situația și de aci înainte. În paginile care urmează ne propunem deci să înfățișăm singurele probleme artistice ale limbii, în epoca următoare stabilirii formelor ei literare.

În acest scop vom alătura texte provenind din momente deosebite ale timpului, dar alese din cadrul acelorași forme literare. Vom încerca a arăta astfel uneori progresul, alteori numai deosebirile care s-au introdus în expresia marilor scriitori. Formele literare vor fi : 1) dialogul 2) descrierea mediului natural, 3) descrierea mediului domestic, 4) portretul, 5) analiza psihologică, 6) analiza stărilor de societate.

DIALOGUL

Dialogul introdus în narațiune este un procedeu literar folosit de timpuriu de către scriitorii români ai secolului al XIX-lea. Progresele dialogului, adică ale transcrierii limbii vorbite, ar putea fi dovedite cu mai multă evidență, dacă le-am urmări în literatura dramatică. În acest domeniu, lipsa unui teatru național pînă la jumătatea secolului trecut a frînat creația ; dar aceasta a luat o dezvoltare rapidă, cu mari rezultate, o dată cu apariția unei scene naționale. Pentru a nu ne face deci sarcina prea ușoară, spicuind exemple dintr-un domeniu în care progresele dialogului sînt prea evidente, vom cita mai întîi un pasaj dialogat din nuvela lui C. Negruzzi, *Zoe* (1829), apoi tot dintr-o povestire, publicată după peste șase decenii.

În narațiunea lui Negruzzi, Zoe pătrunde în camera lui Iancu și descarcă asupra acestuia un foc de revolver, fără a-l atinge. Între cele două personaje se produce atunci un dialog, din care reproduc numai două replice : — *Doamne sfinte, strigă tînărul cunoscînd-o, tu ești Zoe, cine ar fi putut crede ! Tu ești care vrei să mă omori ! Aceasta e răsplata dragostei mele ? Vrei să mă omori ! Și pentru ce ? — Pentru că ești un nelegiuit, strigă fata cu un glas precurmat de suspinuri, pentru că mă*

[1] „*Linia dreaptă*" I, nr. 3, 1904, p. 42—43.

vinzi, pentru că disprețuiești amorul meu, și pentru că ai gîndit că vei putea, după ce m-ai învățat dragostea, după ce mi-ai arătat dulceața vieții, să mă lepezi ca pe o jucărie ce nu-ți place ! nesocotitule ! pesemne că nu știi că pe noi femeile dacă un paing ne sparie, moartea nici cum nu ne îngrozește ? Eată dovada vînzării tale, și îi întinse un bilet scris pe o hîrtie roză. Cetește, ticălosule ! sau mai bine las' să ți-l cetesc eu.. Ascultă".

Examinarea acestui text arată că autorul ei nu este încă stăpîn pe mijloacele stilului oral. Deși textul cuprinde, în prima replică, fraze exclamative, cum pot apărea în limba vorbită și în focul dialogului, firescul acestor fraze este alterat prin calculi francezi, de pildă *tu ești care vrei să mă omori*, unde întrebuințarea pronumelui relativ fără antecedent (*care* în loc de *aceea care*) reproduce o construcție franceză ; de asemenea, conjuncția *și*, folosită nu pentru a exprima un raport de coordonare, ci cu valoare de adverb și pentru a exprima indignarea, este o construcție franceză. În această din urmă privință *Gramatica Larousse* (1936, p. 393) citează o frază din Racine : *Et vous prononcieriez un arrêt si cruel ?* Dar afară de aceste infiltrații sintactice străine, textul lui Negruzzi dă impresia nefirescului și prin faptul că are un caracter retoric, dar nu oral. Retorismul acestui text, influențat de procedeele narative romantice și chiar ale realismului la începuturile lui, de pildă ale lui Balzac, pe care eroinele lui Negruzzi, ca și acesta însuși, îl citesc, rezultă din mai multe caracteristice. Remarc, mai întîi, repetarea anaforică a aceluiași cuvînt pentru introducerea unor propoziții succesive : *pentru că ești un nelegiuit... pentru că desprețuiești amorul meu... pentru că ai gîndit că vei putea* etc. Stilul oral întrebuințează parataxa ; eroii lui Negruzzi întrebuințează însă hipotaxa, ca în următorul pasaj, unde fraza este întreruptă pentru a intercala în ea un cuplu de propoziții determinative, introduse prin *după ce : ai gîndit că vei putea, după ce m-ai învățat dragostea, după ce mi-ai arătat dulceața vieții, să mă lepezi ca pe o jucărie* etc. Prezența acestor procedee arată că Negruzzi, la începuturile lui, nu era încă stăpîn pe mijloacele stilului oral și că dialogul lui este nefiresc. Negruzzi a depășit, în scrieri ulterioare, dialogul retoric și convențional al începuturilor sale. Progresul acesta devine mai vizibil la scriitorii care i-au urmat.

Aleg, pentru a sublinia contrastul cu fragmentul spicuit din C. Negruzzi, un text de I. L. Caragiale. Nu-l aleg însă din schițele alcătuite aproape în întregime din dialog, cum procedează acest autor atît de des și cu un succes care a permis prelucrarea lor pentru scenă. Culeg textul din nuvela *Păcat* (1892), acela în care primarul Cuțitei povestește preotului Niță idila dintre tinerii Mitu și Ileana, o idilă menită să producă alarma cea mai teribilă în sufletul preotului : *„Eu știam de la-nceput că o să fie-ncurcătură, zise Cuțitei cu zîmbetul obișnuit... Nici că se putea altfel... Întîi numai bănuiam — acu mi-aș pune capul... Stăi să*

vezi... Duminecă vreo două săptămîni, nu știu ce roboteam pîn grădină... Numai ce să-i vezi veneau amîndoi dinspre gîrlă, trecea pe lîngă gard încet și vorbea șoptit... N-am putut auzi mai nimic... Atîta doară mi s-a părut că zicea ea: „Nu te crez!" da el zice: „O să vezi!" Am sărit repede din grădină și pînă s-ajungă ei pe linie, cum umblau domol și se tot opreau pe loc, le-am ieșit înainte la poartă... Se legăna alături, parcă mergea pe o apă... Era să treacă pe lîngă mine făr' să mă vază. „Bună dimineața, fină" zic; zice: „Sărut mîna nașule. — Da'ncotro? — Mergeam și noi la biserică... Ne-am întîlnit mai colea cu neica Mitu..." — I-am tras cu ochiul, și zic: „Cale bună, fină". — El a trecut și s-a făcut roșu ca ardeiul; dar ea, diavoloaica, a-nceput să rîză; zice: „Sărut mîna, nășicule!" și-a plecat amîndoi înainte. Avem deci de-a face cu o povestire prin reproducerea unui dialog. Procedeul este el însuși oral, deoarece mulți povestitori, dinafară de sfera literară, obișnuiesc să nareze evenimentele prin reproducerea limbajului dintre personajele care propulsează evenimentele. Povestitorul apare cu rolul de a comenta evenimentele sau cu acela de a lua el însuși parte la acele evenimente, introducînd propria lui replică sau pe aceea a unui personaj al povestirii, așa cum se obișnuiește în astfel de împrejurări, prin verbele *zic, zice*. Orale mai sînt, în pasajul citat, variante regionale ca *pîn* (pentru *prin*), unele eliziuni ca *da* (pentru *dar*), *da'ncotro, făr'să mă vază*; forme iotacizate ale verbului, caracteristice graiului muntenesc, ca *crez, rîză*; lipsa acordului pentru verbele la imperfect sau perfectul compus pers. a III-a plural, de asemenea proprii graiului din Muntenia: (ei) *trecea*, (ei) *vorbea*, (ei) *se legăna*, *și-a plecat amîndoi*; locuțiuni, ca aceea cu rol introductiv: *stăi să vezi*; expresii ca: *parcă mergea pe o apă*; fraze eliptice, precum: *așa mîndri!* Contextul este construit prin simplă juxtapunere, fără indicarea raportului dintre fraze. Întreaga manifestare verbală a personajului lui Caragiale se caracterizează prin felul ei absolut firesc, rareori atins de povestitorii ceva mai vechi. În timp ce Caragiale ajungea să noteze cu atîta fidelitate oralitatea, mai ales a orășenilor, Creangă obținea același rezultat în transcrierea vorbirii țăranilor moldoveni. Exemplul lor a stabilit procedee, adeseori reluate de naratorii ulteriori, astfel încît firescul în redarea limbii vorbite este una dintre particularitățile cele mai remarcabile ale artei prozatorilor români la sfîrșitul secolului al XIX-lea și în secolul al XX-lea.

DESCRIEREA NATURII

Pentru a urmări dezvoltarea artei peisajului în literatura română, citez mai întîi un pasaj din *Călătoria în Africa* (1855) de V. Alecsandri. Mai înainte de a atinge teritoriul Spaniei, pentru a trece apoi în Africa, Alecsandri călătorește cu diligența în sudul Franței, unde notează următoarea

impresie de natură : „*Acum umbrele nopţii acoperiseră pămîntul, şi copacii se zăriau ca fantasme din altă lume ce se alungau pe cîmpii, pînă ce se perdeau în întunericul depărtărei. Mii de stele străluciau pe bolta cerească ; unele cădeau de-a lungul ceriului, lăsînd o urmă argintie după dînsele altele se oglindeau în apa Adurului ; altele păreau că alunecă ca nişte mari brilianturi pe omătul din vîrful Pireneilor. — Tot era în lume tainic şi adînc-pătrunzător ; iar în tăcerea cumplită a naturii, în nemişcarea obştească ce ne încongiura, răpegiunea malpostei sămăna îndoită, tropotul cailor şi sunetul zurgălăilor aveau ceva fantastic. Fanarele trăsurei aruncau înaintea lor, pe şosea, o pată lungă de lumină, în care caii se zăriau călcînd în picioare umbrele lor ce se încolăciau sub dînşii ca nişte balauri negri. — Îmi închipuiam că mă aflam în împărăţia fantasmelor, răpit de carul unui geniu de noapte şi urmărit de hîrîitul grozav a unor balauri nevăzuţi. Însă luna se rîdică încet pe marginea orizontului, şi, la gingaşa sa lumină, fantasmagoria peri într-o clipă*“.

Textul acesta aparţine unei epoci în care scriitorii moldoveni foloseau încă variante regionale, ca *pănă, a încongiura, răpegiunea, a rîdica,* sau neologisme care nu s-au impus, ca *malposta* (după fr. *malle-poste*). Peisajul descris de Alecsandri n-are în naraţiunea lui, decît un rol de cadru ; este un decor care nu participă în nici un fel la întîmplările povestite de scriitor. Acest decor este stilizat fantastic, ceea ce aduce cuvintele din aceeaşi familie ; *fantastic, fantasme, fantasmagorie,* o serie urmată de cuvinte dintr-un sector lexical înrudit, aduse de comparaţiile scriitorului, ca *geniu de noapte, balauri* (de două ori). Retorismul, pe care l-am văzut apărînd în dialogul folosit de scriitorii aceleiaşi epoci, se introduce şi în descrierea naturii, ca de pildă în construcţia enumerativă : *mii de stele străluceau... unele cădeau... altele se oglindeau... altele păreau că lunecă.* Caracteristic pentru arta descriptivă a lui Alecsandri este şi felul în care se succedă, într-o alternanţă aproape regulată, frazele obiective şi cele subiective, adică acelea în care verbul predicativ exprimă cînd un proces exterior, cînd un mod al simţirii sau al reprezentării povestitorului. Astfel, umbrele *acoperiseră* pămîntul, dar copacii se *zăriau ; stelele străluciau, cădeau, se oglindeau,* dar unele *păreau că lunecă ;* răpegiunea malpostei *semăna îndoită* (adică *părea îndoit de mare*); fanarele trăsurii *aruncau lumină,* dar caii *se zăriau* cum calcă în picioare umbrele lor ; în fine, în timp ce scriitorul *îşi închipuia* că se află în împărăţia fantasmelor, luna *se rîdică* încet. Acest amestec al constatării obiective cu notarea impresiei subiective este un procedeu general în arta descriptivă a romanticilor. Subiectivitatea impresiei se introduce, de altfel, în descripţie şi prin epitet, care, adaptîndu-se la caracterul fantastic al întregii descrieri, este ales din sectorul terifiant, fioros. Scriitorul respectă însă legea contrastelor reparatoare şi, astfel, dacă tăcerea este *cumplită,* sunetul zurgălăilor *fantastic,* hîrîitul *grozav,* lumina lunii este *gingaşă.* Trebuie să adăugăm că stilizarea fantastică şi unele comparaţii

și epitete sînt, pentru Alecsandri, mijloace generale de descriere, apărute scriitorului și în alte împrejurări. Astfel, cînd în timpul aceleiași călătorii, părăsește Franța și se îndreaptă cu vaporul către țărmurile Africii, stelele i se arată, din nou, ca *o ninsoare de diamanturi,* razele soarelui la apus i se par ca niște *lungi șerpi de aur,* marea este *îngrozitoare* și întreaga natură *se acopere cu o haină fantastică.* Folosirea acelorași mijloace în zugrăvirea unor peisaje atît de deosebite pune în lumină, nu numai relativa s ă r ă c i e a artei descriptive a lui Alecsandri, dar și caracterul ei convențional. Înapoindu-ne la prima descriere citată vom adăuga, în fine, că sentimentul care o susține este mai mult o atitudine jucată. Scriitorul ne-a vrăjit un aspect *fantastic* al naturii, pe care îl denunță îndată ca o simplă iluzie, atunci cînd notează : *„Umbrele fioroase se făcură nevăzute, balaurii intrară în pămînt, și cruntul lor hîrîit se prefăcu în nevinovatul horăit al englezului ce dormea cît șepte la spatele meu“.* Procedeul degradării sublimului terifiant în comic, după formula antică *parturiunt montes nascitur ridiculus mus,* este folosit de Alecsandri de mai multe ori și pune în lumină o anumită atitudine ironică, proprie în mod mai general artei literare a lui Alecsandri.

Ne găsim în fața unei arte peisagiste cu totul deosebite atunci cînd, înaintînd în timp cu o jumătate de secol, reținem în *Crîșma lui Moș Precu* (1904) a lui Mihail Sadoveanu, următoarea descriere de natură, în care o inundație la începutul primăverii este evocată prin mijloace cu totul deosebite de cele ale înaintașului V. Alecsandri : *„Zilele cu soare fierbinte veniră dintr-odată. Zăpada se muie ca ceara, scăzu și dădu drumul izvoarelor de apă. — Pămînt bătînd în verde prinse a se arăta ici-colo, pe costișe. Apoi prin hîrtoape se năpustiră șuvoaiele săltînd ca pe niște trepte, frămîntîndu-se și spumegînd. Iazul se umflă și ieși din matcă. Bătrînul și Zaharia ridicară toate stavilele de la opust. Valuri tulburi creșteau amestecate cu pale de fîn, cu strujeni și cu găteje. Se roteau fierbînd la gura larg deschisă, apoi odată se cufundau sunînd într-o cădere uriașă, într-un freamăt asurzitor, în nenumărate raze scînteietoare, într-o volbură de spumă. — În ziua întăia, spre sară, apele suindu-se pînă la o palmă de drum, moșneagul începu a se îngrija. Noaptea, tatăl și feciorul nu putură să închidă ochii. Umblau ca niște umbre, cu fînarele, vărsînd dungi mari de sînge pe valurile negre. — Dimineața, nu mai era chip. Zaharia încălecă și intră în Broșteni ca să caute oameni de ajutor, apoi, printre sătenii grămădiți în toate părțile și deșteptați de zvonul primejdiei, își rupse cale pînă la casa Anicăi. Într-un tîrziu, cînd coborî cu oamenii la zăgazuri, găsi pe bătrîn scoțîndu-și baba din moară. Pe ici, pe colo, pînza de apă se înălțase în șosea și se strecura în șerpi, furișîndu-se, spre clinul de dincolo. — Și deodată crăpă o parte din iezătura de lîngă opust. Apa clipoti într-un talaz mare, urni îngrămădirea de pămînt, sălciile se clătinară, se lăsară într-o parte, se cufundară încet, iar undele, sfredelindu-se în surpături, horcăind în goluri, se adunară*

ca pentru o luptă, se înălţară într-o izbire ca un grumaz încordat, — şi, scurt, malul şi opustul se prăbuşiră. Apele răzbiră în urmă într-un şuier de furtună, şi duseră la vale grinzi şi scînduri, şi sălcii învăluite care se zbăteau în vîltori cu rădăcinile în sus ca nişte capete îngrozite cu pletele vîlvoi".

Cititorul care parcurge această pagină de la începuturile lui Mihail Sadoveanu nu poate să nu remarce adevărul şi exactitatea notaţiilor ei Este o pagină de maestru. Nici o urmă de convenţie literară, de reţetă experimentată înainte şi moştenită dintr-o fază anterioară a creaţiei. Retorismul în descripţie a dispărut. Scriitorul se exprimă totuşi prin largi construcţii, îmbogăţite prin grupuri de predicate : *zăpada se muie, scăzu, dădu drumul izvoarelor ;* (valurile) *se roteau, se cufundau, apa clipoti, urni îngrămădirea de pămînt,* sălciile *se clătinară, se lăsară într-o parte, se cufundară,* undele *se adunară, se înălţară* sau prin grupuri de complemente : şuvoaiele se năpustiră *săltînd, frămîntîndu-se, spumegînd* ; valurile creşteau amestecate *cu pale de fîn, cu strujeni, cu găteje* ; valurile se cufundau sunînd *într-o cădere uriaşă, într-un freamăt asurzitor, în nenumărate raze scînteietoare, într-o volbură de spumă* etc. Grupurile relativ egale de predicate sau de determinări introduc număr şi cadenţă în construcţie ; totuşi simţim lămurit că acest fel al construcţiei n-are un simplu rol ornamental, ci este provocat de nevoia scriitorului de a introduce precizie în descrierea sa. Nu mai simţim succesiunea propoziţiilor sau a elementelor lor determinative ca pe o enumerare retorică, ci ca pe aspectele sau fazele unui proces, evocat cu cea mai mare exactitate. Scriitorul observă cu toate simţurile, vede, aude, îşi reprezintă mişcarea. Vede *razele scînteietoare* ale valurilor, le aude *freamătul, şuierul de furtună* şi îşi reprezintă *lupta, prăbuşirea, izbirea,* pentru care găseşte o comparaţie în intuiţia corporală a *grumazului încordat.* Nu cred că vreun alt scriitor, înaintea lui Sadoveanu, să fi primit de la natură un număr tot atît de mare de impresii, exprimate cu acelaşi adevăr. Scriitorul renunţă la procedeul tradiţional al alternării frazelor obiective şi subiective, dar introduce totuşi omul în peisaj, pentru a învia descripţia naturii prin răsfrîngerea acesteia într-o sensibilitate omenească. Fantasticul aparenţei deţine un rol şi în această pagină descriptivă, dar ea nu mai este simţită acum ca produsul unei atitudini jucate, ci ca o viziune de al cărei adevăr subiectiv nu ne îndoim, atunci cînd scriitorul vede rădăcinile smulse de şuvoi *ca nişte capete îngrozite cu pletele vîlvoi.* Comparată cu faza atinsă de Alecsandri, descrierea naturii la Sadoveanu reprezintă un mare progres în utilizarea limbii noastre ca instrument al evocării poetice.

După marile succese ale artei peisagiste a lui Sadoveanu, descrierea naturii devine o categorie literară deseori cultivată de scriitorii români. Atingem însă o nouă fază a procedeelor de artă în această direcţie, o dată cu Geo Bogza în cărţi ca *Ţări de piatră, de foc şi de pămînt* (1939),

Cartea Oltului (1945). Ceea ce aduce nou Geo Bogza în arta peisajului literar este expresia percepţiei ştiinţifice a realităţii, apoi a aspectelor ei legate de civilizaţia modernă şi de viaţa celor mai largi colectivităţi omeneşti. Geo Bogza este un artist socialist şi, ca atare, modul propriu al concepţiei sale despre lume se vesteşte pretutindeni, la orice pagină am deschide vreuna din cărţile sale, prin variatele mijloace ale vocabularului şi ale imaginilor lui. În *Cartea Oltului,* unde scriitorul urmăreşte acest rîu de la obîrşii pînă la vărsarea lui în Dunăre, împreună cu peisajele pe care le străbate şi cu înfăţişările vieţii sociale ale oamenilor din acele locuri, Bogza şi-a împărţit cartea în mai multe capitole mari, pe care le numeşte „trepte": *treapta minerală, vegetală, biologică, spirituală, a istoriei, a reîntoarcerii în cosmos.* A pus deci la baza evocărilor sale o adevărată ontologie ştiinţifică, o concepţie relativă la dezvoltarea materiei în lume. Paginile de faţă sînt consacrate însă caracterizării procedeelor de artă ale scriitorilor, aşa cum ele se arată în exemple limitate. Astfel de exemple sînt uşor de extras din orice punct al cărţilor lui Bogza. Iată, de pildă, întreaga atitudine şi unele din procedeele cele mai caracteristice ale scriitorului, ivindu-se încă din prima pagină a *Cărţii Oltului.* Este vorba de descrierea panoramică a unui peisaj tipic din Ardeal : *„Presărat cu cetăţi vechi, în ruină, şi cu turle de biserici, ascuţite, Ardealul îşi desfăşoară peisajele pînă la mari depărtări, sub semnul acestor străvechi şi elocvente construcţii. Durabile rezultate de piatră ale unor îndelungi eforturi unanime ; totdeauna deasupra a tot ce le este în jur, din orice parte a pămîntului văzute, ziua ele îl domină, iar noaptea îl împînzesc de mistere şi îi dau un sens. Sînt seri în care turlele ascuţite ale bisericilor par vechi şi primare antene, cu care oamenii acestor locuri au încercat, tot timpul veacurilor trecute, să prinză în auz ecoul adevărat al Universului, secreta şi via lui rezonanţă".*

Ceea ce izbeşte mai întîi, parcurgînd această scurtă pagină descriptivă, este faptul că scriitorul nu porneşte de la o singură impresie, de la un act unic al observaţiei, ci de la mai multe impresii, pe care le leagă între ele, pentru a obţine nu numai descrierea unui peisaj, dar şi reflecţia asupra lui. Scriitorul vede peisajul lui *ziua, noaptea* şi *seara.* Actele particulare ale fiecărei contemplaţii au rămas în urmă, şi scriitorul le însumează acum pentru a extrage sensul general desprins din cele văzute. Atitudinea spectaculară întregită prin cea reflexivă este caracteristică pentru toată arta descriptivă a lui Geo Bogza. Scriitorul care are, în atîtea împrejurări, un puternic simţ al forţelor elementare, evocate cu prilejul fiecăreia din descrierile lui, zugrăveşte de data aceasta un peisaj construit, cu *cetăţi vechi, cu turle de biserici ;* termenul *construcţii* le subsumează pe toate şi pe acest termen îl asociază cu un epitet neobişnuit, vorbind despre *elocvente construcţii.* Prezenţa construcţiei în peisaj îi îngăduie să-şi reprezinte munca umană colectivă, *eforturile unanime* cărora li se datoresc cetăţile şi turlele. Peisajul nu este de altfel văzut numai

în singura clipă a observării lui, ci este reprezentat construindu-se în *tot timpul veacurilor trecute;* este perceput deci printr-o categorie istorică, adică drept un lucru care s-a format treptat și a jucat un rol permanent vreme de multe secole. În legătură cu rolul jucat în trecut de turlele bisericilor în viața *colectivităților umane*, altă expresie care se va ivi numaidecît, apare și o imagine împrumutată din tehnica modernă: turlele ascuțite îi apar ca niște *antene* radiofonice, prin care închinătorii timpurilor vechi *prind*, ca la un post de radiorecepție, *ecoul adevărat al Universului, secreta și via lui rezonanță. Secreta rezonanță*, ca și *elocvente construcții*, sînt asocieri destul de neobișnuite de cuvinte, în care epitetul surprinde nu numai prin raritatea lui, dar și prin faptul că este luat într-un sens nou, metaforic, impus poate de modele franceze. Influența franceză se arată, de altfel, nu numai în această folosire oarecum neașteptată dată unor cuvinte destul de răspîndite, dar și în unele forme ale construcției, ca, de pildă, în construcția partitivă *noaptea îl împînzesc de mistere* sau în *sînt seri* (adică există *unele seri*). Abateri sintactice caracteristice, decurgînd de data aceasta dintr-un izvor intern, din proza lui T. Arghezi, remarcăm și în separarea atributului de substantivul lui, ca în *turle de biserici, ascuțite*, un procedeu de dislocare sintactică prin care expresia dobîndește mai mult relief. Prozator modern, cu atitudini reflexive, lucrînd cu categorii istorice și filozofice *(universul)*, mișcîndu-se în lumea de reprezentări a civilizației, a muncii, a tehnicii moderne, prin care sînt anexate artei literare sectoare noi ale vocabularului și o imagistică inedită, Geo Bogza a creat o etapă nouă a descrierii literare.

MEDIUL DOMESTIC

Pictura interioarelor, a lucrurilor grupate de oameni în jurul lor și care îi determină și îi exprimă, adică ceea ce obișnuit se numește o „natură moartă", este o categorie literară apărută relativ tîrziu la scriitorii români. Cu tot marele rol pe care evocarea mediului domestic îl deține în realism, începînd cu Balzac, scriitorii noștri s-au oprit, abia în faze mai noi, în fața acestei teme. Al. Macedonski este unul dintre cei dintîi care au cultivat-o, de pildă în *Casa cu No. 10*[1], descrierea unei case care, indicată numai prin această simplă și incompletă determinare, sugerează cititorului că este vorba de o casă oarecare, cum vor fi fost desigur nenumărate în epoca scriitorului, deci o casă a cărei specială expresivitate provine tocmai din faptul că n-are nimic deosebit în alcătuirea ei externă și internă. Macedonski va evoca deci poezia aspectelor umile, cotidiane și banale, cum scriitorii realiști făceau de cîteva decenii. După ce ni se descrie înfățișarea exterioară a *Casei cu No. 10*, de pe o stradă oarecare,

[1] *„Literatorul"*, 5, 1883.

aparţinînd unor locatari rămaşi necunoscuţi, ni se înfăţişează şi una din camerele ei : *„Peşchire, frumos lucrate cu borangic şi cu flori de mătase în faţă, atîrnate în piroane, dau ocol odăilor, perdelele de la fiece fereastră sînt de tibet cu o parte albastră şi cu alta conabie sau roşie, marea modă de pe la 1816 pînă la 1830. Iar pe mescioara lucrată în sidefuri, alături cu* Vestitorul Ţerei românesci, *se mai află pe o tăviţă verde, înfăţişînd în poleieli şi în feţe, ducerea la geamie a Sultanului Mahmud, o mică ceaşcă într-un zarf de argint din care iese aromaticul abur al unei cafele pe care rar o mai putem bea astăzi"*.

Avem deci de-a face cu descrierea unui interior, aşa cum l-a format influenţa turcă în epoca feudalităţii noastre, evidentă prin atîtea detalii ale decorului, dar şi prin moravurile oamenilor care locuiesc în cadrul lui, mărturisite prin prezenţa ceştii de cafea, a ciubucului amintit în continuarea pasajului. Scriitorul susţine sugestia mediului domestic oriental, prin cuvintele de origine turcească grupate de el, dintre care numai *borangic* s-a menţinut în limbă, în timp ce *peşchir, zarf, conabiu* deveniseră învechite chiar în epoca lui ; cuvinte cărora li se alătură însă şi unele cu vechi accepţii, menite să sprijine arhaismul impresiei, ca *faţă, feţe,* probabil în înţelesul de *culoare.* Este evidentă prezenţa omului în acest mediu domestic, a liniştei patriarhale de care se bucura, a unora din deprinderile lui, a regimului politic din care descindeau înaintaşii lui, oameni trăind în cadrul împărăţiei lui Mahmud, dar şi a timpurilor noi de deşteptare naţională, despre care vorbeşte foaia „Vestitorul Ţerei românesci", lăsată din mînă de cititorul care a ieşit tocmai pe uşă. Această prezenţă nevăzută a proprietarului *Casei cu No. 10* alcătuieşte adevăratul interes al pasajului, compus în restul lui cu o preocupare mai mult istorică sau etnografică, prin descrierea exactă a obiectelor, ca într-un catalog de muzeu, sau prin consideraţia generalizatoare : *marea modă de pe la 1816 pînă la 1830,* prin care scriitorul iese de fapt din cîmpul evocării literare propriu-zise şi pătrunde într-un domeniu al ştiinţei. La fel notaţia *aromaticul abur al unei cafele pe care rar o mai putem bea astăzi* sparge cadrul impresiei momentane, singura care ar fi trebuit reţinută, şi introduce o referinţă la împrejurări trecute, deci o atitudine propriu-zis istorică, însoţită de scriitor prin expresia, de altfel discretă, a preferinţei acordate de el trecutului. Cu toată alunecarea spre decoraţia muzeală şi etnografică şi spre istorism, scurta descripţie a lui Macedonski este o pagină de maestru prin interesul ei lexical, prin alegerea şi alăturarea imaginilor, dar mai ales prin expresia prezenţei umane, cu toate implicaţiile ei sociale, prin care mediul domestic descris dobîndeşte suflet şi viaţă.

Macedonski a dat de multe ori evocări de naturi moarte, „nuvele fără oameni", cum le numeşte într-un rînd. Stabilind modelul, determină o serie întreagă de pictori literari ai naturilor moarte, printre care amintesc

pe I. A. Bassarabescu. În *Cît ține liturghia* (din *Nuvele*, 1903), cucoana care a plecat să asculte slujba la biserică și-a lăsat pustiu interiorul, unde lucrurile continuă să vorbească despre deprinderile ei. Este indicată mai întîi atmosfera generală, cu o sensibilitate ascuțită care percepe temperatura, starea atmosferică, tăcerea, lucrurile eterogene cărora li se atribuie prin personificare, simțiri umane : *„Răcoare ca într-o chilie ; și nici o muscă, abia una mai înnegrește într-un punct olanul văruit al sobei : toate în casă tac de frica furtunii"*. Pasajul începe prin fraze nominale: *răcoare ca într-o chilie ; și nici o muscă,* apoi o retușare care aduce un verb, fiindcă de data aceasta e vorba de a nota o mișcare, a muștei care *înnegrește* olanul sobei, creînd un contrast indicat prin relevarea *olanului văruit al sobei.* Se adaugă notațiile atmosferice, după care urmează un șir lung de fraze nominale, unde eliminarea verbului trebuie să susție impresia de imobilitate a unei vechi existențe, fără evenimente, supraviețuind cu umilitate neantului ei. *„Ce de lucruri pe scrin ! Un* nesseser *cu oglinda spartă ; parcă l-a furat somnul lîngă pernița cu nisip ce-i stă de straje, albăstrue, ieșită la soare, cu mătasea destrămată, plină de ace, gata să muște. La rînd, un fier de frizat, un pieptene mare de os îngălbenit ; lîngă el, un mototol de păr castaniu, strîns, înnodat ; apoi un borcan cu alifie vînătă, pe jumătate plin, păstrează pe buze urme de degete"* etc. Toate aceste obiecte sînt indicate fără expresia vreunei relații dintre ele, fără verbe și fără compliniri, pînă la ultima frază care, prin singurul ei verb *(păstrează),* aduce mărturia îndeletnicirii atît de vane a cochetei bătrîne care-și îngrijește tenul, în lumea ei de nimicuri, unde ostilitatea generală a vieții, așa cum o poate simți o ființă eșuată, este figurată simbolic prin pernița de ace, *gata să muște.* Mulțimea și concentrarea notațiilor, puterea lor sugestivă, felul atît de meșteșugit ales al construcțiilor mărturisesc despre progresele obținute douăzeci de ani după Macedonski, în direcția evocărilor de interior.

Tudor Arghezi le va cultiva și el în epoca următoare, și este interesant a spicui, din paginile lui în proză, una din aceste evocări, pentru a constata ce s-a putut adăuga, ca sensibilitate și forme de expresie, peste ce obținuseră scriitorii anteriori. Alegem o pagină dintr-una din bucățile adunate în volumul *Ce-ai cu mine, vîntule ?* (1937) : *„In odăi, pulberea electrică a singurătății se urzește punct cu punct cu praful umbrei cernut prin lumină, și țărîna timpului, dulce la gust și nesimțită la pipăit, le tîrăște neturburat în neant. Grinzile de stejar, zidurile de piatră, covoarele, jilțurile și cărțile ard fără văpaie și cu scrumuri mobile, în focul rece al topirii de sine. De toate ușile coridorului s-a prins un sol al tăcerii, cu degetul pe buze, desinat cu cărbune și prin geamurile lor, în odăi, se zărește mișcîndu-se vălul moale al uitării"*. Macedonski dăduse, împreună cu zugrăvirea unui interior, în acompaniamentul ei asociativ, ceva ca o viziune a dezvoltării țării în secolul trecut. I. A. Bassarabescu

restrînge perspectiva evocării sale, făcînd ca lucrurile să vorbească despre o existență particulară, față de care socialul apare totuși ca ostilitate declarată existențelor care nu știu să se lupte, dar mai ales ca indiferență a mediului unde lucrurile se adună fără noimă și oamenii îmbătrînesc. Perspectiva se deschide foarte larg în descrierea lui Arghezi, unde răsună ceva ca sentimentul foarte generalizat al neantului universal și invincibil, fiindcă atinge materialele cele mai tari, stejarul și piatra. Pentru a vrăji procesul aneantizării unui interior închis, izolat de viață, scriitorul folosește epitete contradictorii cu numele pe care le determină, ca *focul rece* sau *arderea fără văpaie,* apoi o bogată sinonimie : *praf, țărînă, scrumuri, topire de sine, cărbune,* asociate cu nume pe care nimeni nu le mai legase cu ele, în metafore inedite, ca *praful umbrei, țărîna timpului, scrumuri mobile* (ale combustiei lucrurilor îmbătrînite). Dezvoltarea metaforică și, am spune, excesul acestei dezvoltări sînt o caracteristică prin care Arghezi se diferențiază atît de izbitor de scriitorii premergători. De asemenea, acuitatea lui senzorială, la fel de neobișnuită dacă o comparăm cu tot ce s-a produs mai înainte, leagă abstractul cu concretul, ca atunci cînd ni se vorbește de *țărîna timpului, dulce la gust și nesimțită la pipăit,* obținînd nu numai imagini greu de reprezentat, dar și abstruzitate în construcție, mai ales în prima frază unde predicatul *le tîrăște* nu apare destul de limpede la cine se referă. Artist modern, hipersensibil, el cere limbii să exprime mai mult decît putuse da înainte, o disociază de graiul vorbit și obține un stil scriptic, cu mijloace rafinate ale evocării, dar pîndit de primejdia artificiului și obscurității.

PORTRETUL[1]

Portretul literar este cultivat încă de primii scriitori ai secolului al XIX-lea. Costache Negruzzi dă în *Fiziologia provințialului* (1840) un portret generalizator, în felul *Caracterelor* lui La Bruyère. Scriitorul zugrăvește o categorie socială generală, prin trăsături văzute, prin care învie deopotrivă figura ca și moravurile modelului său : *„Provințialul îmblă încoșmănat într-o grozavă șubă de urs ; poartă arnăut în coada droșcii înarmat cu un ciubuc încălăfat și lulea ferecată cu argint ; șuba de urs, arnăutul și ciubucul sînt cele trei neapărate elemente a boierului ținutaș ; fără ele nu se vede nicăiri. Figura lui e lesne de cunoscut ; cele mai adese este gros și gras, are fața înflorită, favoriți tufoși și musteți răsucite, dar pre lîngă aceste firești podoabe, natura, ca o miloasă mumă, a răspîndit asupra-i și un* nu știu ce *care vorbește mai tare ochilor ispitiți*

[1] cf. și paragraful despre portret din *Observații asupra limbii și stilului lui Al. Odobescu,* publicat în acest volum, ca și studiul *Fazele portretului,* din *Figuri și forme literare,* 1946 (n. ed.).

decît orice altă ; un nu știu ce *care face a fi destul să-l vezi ca să-l cunoști și să gîcești din ce ținut sosește, sau din ce bortă iese ;* un nu știu ce, *în sfîrșit, care te face să rîzi cum îl zărești".* Negruzzi folosește deci asociații tipizate de cuvinte ca *față înflorită, musteți răsucite, miloasă mumă,* cuplul de adjective-adverbe *gros și gras,* foarte răspîndit în limba franceză, de unde împrumută și locuțiunea substantivată *un nu știu ce* (un *je ne sais quoi*), prin care P. Bouhours, în secolul al XVII-lea, denumea, împotriva raționalismului clasic al lui Boileau, impresia greu de definit a frumuseții. Negruzzi cere deci mijloacele sale limbii vorbite și expunerea sa, în *Fiziologia provințialului* ca și în *Un poet necunoscut* (1838), unde portretul individual al lui Daniel Scavinschi este topit în narațiunea despre viața și moartea acestuia, se desfășoară în stilul unei pălăvrăgeli amabile, în care figurează deopotrivă ironia, calamburul, digresiunea.

Pe la 1880, Ion Ghica răspîndește, în *Corespondența* sa cu V. Alecsandri, sumedenie de portrete, mai ales ale unor originali ai vremurilor mai vechi, despre care povestește. Poate fi extrasă din *Corespondența* lui Ion Ghica o galerie întreagă de caricaturi, desenate în maniera lui Daumier, prin felul în care evocarea figurilor, reduse la puține trăsături, se asociază cu aceea a pitorescului vestimentar, pentru care găsește termenii potriviți în terminologia merceologică a începutului de veac. Iată, în acest sens, portretul așa-zisului *Prințipul Zamfir,* maniac, aciuiat pe lîngă boierimea bucureșteană : *„Era un om între două vîrste, mai mult bătrîn decît tînăr ; gros la burtă, alb și rumen la față și cu mustățile rase ; purta pantaloni de nanchin galben cu capac, băgați în cizme ungurești cu pinteni, jiletcă vărgată, frac cafeniu cu bumbi de metal cu pajură împărătească, cravată roșie de pambriu, în care intra bărbia cu totul, pînă la gură, lăsînd să iasă de-o palmă două colțuri ascuțite de guler scrobit. Din buzunarele jiletcei atîrna de o parte și de alta, zornăind, două lanțuri groase cu chei și peceți mulțime. Era „prințipul Zamfir", amicul intim și nedeslipit al banului Pană Filipescu".* Descrierea procedează deci prin acumularea enumerativă de trăsături în construcții juxtapuse, completînd în mod succesiv portretul, căruia scriitorul îi dă în cele din urmă un nume, dezlegînd astfel enigma ciudatei arătări evocate mai înainte.

Pentru a depăși simțul pitoresc și portretul obținut prin însumarea treptată a trăsăturilor, înlocuite mai tîrziu prin formula caracterizatoare sintetică și o viziune a omului moral, trebuie să ajungem după 1900, la portretele lui N. Iorga, întrunite în seria volumelor *Oameni cari au fost.* Alegem, din nenumăratele care ar putea fi citate, pe cel al lui Ovid Densusianu, scris la moartea acestuia, în 1938. Scriitorul pornește de la ceea ce îi pare a fi trăsătura esențială a modelului său, ceva deopotrivă cu ceea ce H. Taine numea „la faculté maîtresse". Această trăsătură ar fi fost, la Densusianu, neadaptabilitatea lui. Iorga o explică prin date ereditare, introducînd în portret caracterizarea succintă a înaintașilor lui

Ovid, eruditii Aron și Nicolae Densușianu. Definește apoi firea neadaptabilă a modelului și termină printr-o frază nominală, prin care ni se deschide o perspectivă asupra trecutului neguros, greu parcă de determinismul unui neam întreg. Este o pagină de artă, vrednică a fi studiată în toate amănuntele ei : *„Ovid Densusianu, care a plecat ca pe furiș din viața pe care n-a vrut s-o primească așa cum era și n-a putut s-o domine așa cum el ar fi vrut, a fost, în societatea românească preocupată de atîtea probleme și frămîntată de atîtea patimi, un neadaptabil. — Aducea aplecarea către aceasta de la părinții săi înșii, oameni de mare discreție, plini de inteligență și chiar de talent, dar înainte de toate, feriți de lume. Ce splendid exemplar de romanitate ardeleană, și în corp, în figură, era tatăl său, dacul cu părul și barba colilie, care a fost neînduplecatul și cu toată lumea îndușmănitul, nu din ură, ci dintr-o necesitate sufletească specială, Aron Densusianu ! Ce călăreț singuratec, îmbătat de vîntul culmilor propriei închipuiri, i-a fost unchiul, Nicolae Densusianu, care găsise în Bucegi leagănul zeilor elenici ! — De o precocitate extraordinară, erudit înainte de douăzeci de ani, de o stăruință fără păreche la lucrul metodic, fiind nepotul acelora, păstra aierul de familie. O mare voință de a se afirma, de a crea și a schimba, fără nimic din mijloacele, pe lîngă inteligența pe care o avea din belșug, necesare pentru a se atinge scopul. Menirea acestui nobil și tenace ambițios a fost să fie necontenit învins, și pentru aceasta i-a ținut necaz vieții, îndepărtîndu-se de dînsa, ca și cum subt nici un raport n-ar fi fost vrednică de el. — Filolog, s-a vrut poet ; om de cabinet, a visat de un amestec în viața politică ; și, necontenit, cu picătura de sînge a înfrîngerii, se întorcea la el însuși. — O operă senină lîngă un om torturat prin sentințe mai vechi decît însăși ființa sa“.*

Ceea ce îl interesează deci pe N. Iorga în portretul contemporanului său O. Densusianu este firea adîncă, realitatea morală a acestuia. În acest scop, portretistul întrebuințează termeni denumind însușiri sufletești, observate în modelul său sau în înaintașii din care proveneau felurile de a fi ale acestuia. Terminologia psihologică și morală era cu totul absentă în portretele anterioare, acelea zugrăvite de C. Negruzzi și Ion Ghica. Această terminologie este însă larg folosită de Iorga, prin substantive ca *discreție, inteligență, talent, închipuire, precocitate, stăruință, voință de a se afirma,* sau prin adjective ca *ambițios, învins* (în sens moral) etc. Pentru a exprima asemănarea dintre model și predecesorii lui, scriitorul folosește expresia *aer de familie,* folosită în genere pentru a denumi identitatea trăsăturilor fizice ale membrilor aceleiași familii, dar care este luată aci în sensul moral, mai rar întîlnit. Expresia realității morale a omului adînc folosește uneori metafora cu mari rezonanțe poetice, ca aceea aplicată lui Nicolae Denusianu : *Călăreț singuratec, îmbătat de vîntul culmilor propriei închipuiri* sau ca *picătura de sînge a înfrîngerii.* Iorga dorește să ne înfățișeze portretul unui *neadaptabil,*

după cum ne-o spune el însuși în primul paragraf al portretului, în acela în care stabilește tema compunerii lui. Relevînd în firea modelului o trăsătură negativă, refuzul de a accepta viața așa cum i se înfățișa, neadaptabilitatea lui, scriitorul construiește portretul prin numeroase forme ale negației, ca verbul predicativ negativ : *n-a vrut, n-a putut, n-a fost vrednică* sau ca determinări adjectivale sau adverbiale negative, precum *neadaptabil, neînduplecat, nimic, sub nici un raport*. Cînd n-avem de-a face cu expresiile directe ale negației întîmpinăm cel puțin pe acelea ale opoziției, ale absenței sau ale diminuției, precum *îndușmănit, pe furiș, învins*. Omogenitatea sferei verbale a scriitorului este deci remarcabilă ; ea reprezintă o mare îndemînare în concentrarea și convergența mijloacelor de vocabular folosite de scriitor. Nu mai puțin vrednice a fi subliniate sînt construcțiile utilizate. Fiind vorba de a crea portretul unui om neadaptabil, în opoziție cu mediul său, scriitorul întrebuințează construcții adversative sau concesive, precum : *„oameni... plini de inteligență și chiar de talent, dar... feriți de lume ; dacul... cu toată lumea îndușmănitul, nu din ură, ci dintr-o necesitate sufletească...; voință de a se afirma... fără nimic din mijloacele... necesare* ; deși *filolog, s-a vrut poet* ; (deși) *om de cabinet, a visat de un amestec în viața politică*". Întreg portretul este susținut de reacția emotivă a pictorului lui, vizibilă în frazele exclamative : *„Ce splendid exemplar...! Ce călăreț singuratec...!* pînă la fraza nominală și exclamativă finală : *O operă senină lîngă un om torturat prin sentințe, mai vechi decît însăși ființa sa*". Opera *lîngă* om, deci alături de el, fără legături organice cu acesta, disociată de firea autorului și oarecum inexplicabilă prin această fire ; simpla prepoziție *lîngă* sugerează ceea ce, în viziunea portretistului, alcătuiește paradoxul existenței lui Ovid Densusianu. Scriitorul nu exprimă în întregime conținuturile lui mentale ; pe unele dintre ele se mulțumește să le sugereze, declanșînd în cititorul lui bogate asociații printr-o însemnare parcimonioasă, ca simpla expresie a unei relații în textul citat ; modernitatea procedeului nu poate scăpa nimănui. Comparată cu portretele zugrăvite de scriitorii mai vechi, trebuie să remarcăm, în arta portretistică a lui N. Iorga, cucerirea propriu-zisă a domeniului intern, adîncimea morală a descripției, susținută de o emoție gravă și înaltă, arta atît de rafinată prin complexitatea procedeelor, așa de bine dominată prin introducerea mai multor factori de unificare, pe alocuri caracterul atît de modern al mijloacelor. Vechile portrete erau numai pitorești. Pătrunderea spre uman este caracteristica cea mai de seamă a artei portretistice a lui N. Iorga.

ANALIZA PROCESULUI PSIHOLOGIC

Descrierea stărilor interne în narațiune apare o dată cu primii romancieri ai secolului al XIX-lea. Bolintineanu în *Elena* (1862) introduce astfel de descrieri, precedîndu-le de semnul dialogului, reproducînd adică vor-

birea interioară a personajului : — „*Doamne, zise el* (Alexandru). *Ce este această femeie? Nu sînt un copil ce intră în lume pentru prima oară... Azi am voit să plec; și cînd eram să pornesc, puterile mi-au lipsit... Nu este un simțămînt trecător ce se stinge îndată ce încetăm a vedea obiectul iubit... Eu sufer... este o patimă puternică... Am trăit... am fost în relații cu tot felul de femei frumoase, spirituale... niciodată nu am simțit atîta; ceea ce simt acum este un lucru straniu...*" Autorul reproduce deci gîndurile intime ale lui Alexandru, îndrăgostit de Elena, monologul lui interior, și o face imitînd desfășurarea vorbirii interne, prin fraze juxtapuse separate prin puncte de suspensie care trebuie să înlocuiască expresia raporturilor logice și gramaticale. În realitate, monologul interior al lui Alexandru are o structură logică, fiindcă exprimă pe rînd motivele care-l fac pe erou să conchidă că simțămîntul său e un lucru *straniu*. Ultima frază a textului citat este o concluzie și vădește, prin prezența ei, caracterul logic al întregului. Printre argumentele înșirate de personaj, pentru a ajunge la încheierea sa, există și unul care are un caracter generalizator și se apropie de tipul maximelor: (un simțămînt) *se stinge îndată ce încetăm a vedea obiectul iubit*. Personajul reflectează deci ca un filozof, ca un moralist, și expresia *obiectul iubit*, pentru femeia îndrăgită de el, o expresie destul de nefirească în monologul interior al unui amant, pune în lumină propria tendință a autorului către reflexia generalizatoare morală, ca, de pildă, în pasajul : „*Rezerva, ce natura le-a dat* (femeilor) *mai mult decît bărbaților, și pe care o practică prin instinct, le-a dovedit că niciodată un amor nu devine mai pasionat decît atunci cînd află stavile. Omul, ursit să dorească neîncetat, facultate necesară existenței sale fizice și intelectuale, se înțelege că îndată ce vede că i se realizează o dorință, trebuie să se înturne către alta, și prin aceasta chiar să nu mai ție la cele realizate*". Raționamentul psihologic generalizator se realizează prin fraze care prin verbul predicativ la timpul perfect par a rezuma un șir de observații particulare anterioare, apoi prin construcții sintactice întinse care folosesc determinări apoziționale succesive : „*omul, ursit să dorească neîncetat, facultate necesară existenței sale fizice și intelectuale*" sau prin alt șir de determinări ca în restul frazei finale citate. În lanțul termenilor filozofici sau psihologici utilizați de Bolintineanu *(rezervă, instinct, pasionat, existență fizică și intelectuală, dorință)* notăm cuvîntul *facultate*, mult întrebuințat de psihologia timpului. Uneori analizele psihologice ale lui Bolintineanu sînt obținute prin însumarea expresiei unor însușiri generale, adevărate facultăți ale vieții morale, ca în pasajul : „*Elena, grație spiritului său natural de femeie, grație educației sale, grație încă curățeniei și inocenței sufletului său, printr-o rezervă demnă ce inspira stima și respectul, nu avea să se teamă a fi învinsă cu atîta înlesnire*". Psihologia Elenei se întregește deci din însușiri generale : *spirit de femeie, curățenie, inocență, rezervă* și reprezintă, ca atare, o structură statică, din care derivă atitudinile ei

particulare : o împrejurare care se vădește prin construcțiile cauzale introduse anaforic prin prepoziția *grație* (=*din cauza*), un neologism de origine franceză, introdus atunci de curînd în limbă.

Este interesant de observat că procedeele lui Bolintineanu rămîn multă vreme acelea ale descrierii procesului psihologic în operele romancierilor și nuveliștilor români. Către sfîrșitul veacului, B. Delavrancea utilizează la rîndu-i monologul interior al personajelor, dar cu o abilitate care lasă în urmă modelul stabilit de Bolintineanu. Iată, de pildă în *Paraziții* (1893), monologul interior al lui Iorgu Cosmin, boem bucureștean, căzut în abjecție și mizerie : *„Ce curios l-au privit doi domni ! Desigur e descompus. Nu s-a uitat în oglindă. E și ridicul. Mai bine rămînea la Candian. Dacă s-ar întoarce ?... Iar acolo ? Să-i spuie că n-a mîncat, că n-are unde dormi, că nu se mai poate duce la... Imposibil... Nici o mînă curată care să-l susție, nici un cuvînt amical. Să scrie lui tat-său. Se caută prin buzunare. Nimic. Parcă i-a dat un rest de la birt ? Unde l-a pus. După o noapte ca aceea, cum să-și mai aducă aminte ? Se uită la ceasornic. Unu. Ceasornicul i l-a dat tat-său. Cît o fi scris bătrînul grăfier pentru acel ceasornic ! Să-l amaneteze“* etc. Deosebirea dintre felul în care Bolintineanu și Delavrancea transcriu monologul interior este evidentă. Bolintineanu menține însemnările lui la persoana I, acestea reproduc deci întocmai vorbirea personajului, pe cînd Delavrancea pune relatarea sa la persoana a III-a și adoptă, de fapt, stilul indirect liber, mult folosit de scriitorii naturaliști ai epocii. Însemnarea lui Delavrancea nu are apoi structura logică remarcată în pasajul citat din înaintașul lui ; scriitorul mai nou imită deci mai bine felul descusut, neorganizat, al vorbirii interioare ; totuși raporturile logice sînt uneori presupuse, dar nu sînt exprimate decît prin gruparea frazelor în context. Astfel, după fraza : *nici o mînă curată care să-l susție, nici un cuvînt amical,* fraza următoare : *să scrie lui tat-său* este o concluzie, dar raportul conclusiv nu este în nici un fel indicat. Interesant este la Delavrancea și felul în care amestecă reflecțiile personajului cu notația gesturilor acestuia *(Se uită la ceasornic).* Din alternarea reflecției cu gesticulația, menținută apoi în tot pasajul, întregul dobîndește un adevăr, pe care trebuie să-l înregistrăm ca pe unul din progresele realismului în literatura epocii.

Delavrancea a perfecționat, dar n-a inovat. Pentru a găsi inovații propriu-zise în analiza procesului psihologic, trebuie să ajungem la scriitorii dintre cele două războaie. Iată-l pe Camil Petrescu în *Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război* (1930) descriind cum sublocotenentul Gheorghidiu, gelos pe tînăra lui soție, cere un concediu pe care un superior i-l refuză cu brutalitate. Gheorghidiu simte o revulsie afectivă, expusă la persoana I : *„Am devenit livid și am surîs ca un cîine lovit, cerînd parcă scuze că înghit puneri la punct atît de grave. Dar peste cîteva clipe m-a cuprins o ură amară și seacă împotriva tuturor. Prostia*

pe care o vedeam mi-a devenit insuportabilă, pripit, ca o încălzire, și o iritație a pielii pe tot corpul. Nu așteptam decît să izbucnesc... Pîndeam un prilej, o cotitură de frază sau un gest, ca să intervin cu o aruncătură de granată. Totdeauna, insuccesul mă face în stare să comit, după el, o serie interminabilă de greșeli, ca un jucător la ruletă, care, încercînd să se refacă, mizează mereu în contratimp; de două-trei ori pe rînd roșu, și trece apoi pe negru, tocmai cînd acesta nu mai iese, revine, și așa la nesfîrșit, cu îndîrjire. Sînt în stare să fac față, cu un sînge rece neobicinuit, chiar întîmplărilor extraordinare, pot transforma însă mici incidente în adevărate catastrofe, din cauza unui singur moment contradictoriu. Eram acum destul de lucid ca să-mi dau seama că sînt aproape în pragul unei nenorociri... mă simțeam evadat din mine însumi, căzut ca pe un povîrniș prăpăstios".

Citind această remarcabilă pagină de analiză, observăm că scriitorul nu mai descrie sentimente și facultăți generale, ci emoții, adică stări afective puternice și scurte, însoțite de modificări organice. Prin evocarea stărilor eruptive ale emotivității, pagina citată dobîndește mișcare și dramatism, o mare putere și influență asupra cititorului care își reprezintă stările descrise. Deși narațiunea se referă la împrejurări trecute, întrebuințarea consecventă a imperfectului *(vedeam, pîndeam, așteptam, eram, mă simțeam)* evocă stările în desfășurarea lor și face, ca atare, pe povestitor și pe cititorul lui să și le reprezinte mai viu. Însemnarea emoției se însoțește de aceea a modificării organice respective, al cărei răsunet în conștiință este, după o cunoscută teorie psihologică, emoția însăși. Astfel, revolta care îl cuprinde pe Gheorghidiu îl face *livid*, apoi el simte *o încălzire și o iritație a pielii pe tot corpul*. Epitete rare vin să se asocieze cu expresia emoției, și aceste epitete sînt culese tot din sectorul expresiv al sensoriului organic; astfel, ura este *amară și seacă*. Ceea ce este caracteristic apoi este starea de dedublare a povestitorului-erou. Acesta trăiește emoțiile lui și, în același timp, le observă. Scriitorul este deci, cum spune el însuși, un *lucid*: cuvînt care apare aici, ca și în alte multe locuri ale operelor lui Camil Petrescu, și alcătuiește, de fapt, unul din cuvintele-cheie ale acestui scriitor. Tendința de a se înțelege pe sine îl face să pună în legătură reacțiile lui momentane cu feluri mai generale de a fi ale alcătuirii lui psihologice și morale; dar pentru a le exprima pe acestea el nu recurge, cum făceau înaintașii lui, la expresia unor facultăți, la terminologia abstractă a eticii și psihologiei, ci la imagini, la metafore și comparații, prin care stilul lui analitic dobîndește un caracter concret și sensibil, care constituie marca cea mai izbitoare a felului său de a scrie. Astfel, în momentul de erupție a mîniei lui, el se compară cu cineva care este gata să intervină *cu o aruncătură de granată*; el dobîndește atunci impresia unui *jucător la ruletă* care mizează în contratimp și, pentru a exprima faptul că reacțiile lui scapă

atunci de sub controlul rațiunii, scriitorul notează că se simțea *evadat din mine însumi (evadat* adică eliberat într-un mod oarecare legitim și primejdios), *căzut ca pe un povîrniș prăpăstios.* Imagismul în serviciul analizei psihologice este contribuția stilistică cea mai de seamă a lui Camil Petrescu în domeniul descrierii procesului intern.

DESCRIEREA STĂRILOR DE SOCIETATE

Încă de la începuturile romanului românesc descrierea societății apare ca o parte însemnată a povestirii. *Ciocoii vechi și noi* (1863) de N. Filimon este un roman istoric, fiindcă se referă la împrejurări de la începutul secolului din vremea domniei lui Caragea, dar pătrunzătorul scriitor izbutește să depășească simplul pitoresc istoric și să se orienteze către înțelegerea societății descrise de el. Iată un text în care ni se narează procedeele de exploatare ale arivistului Dinu Păturică, devenit omul de încredere al unui notabil al zilei, postelnicul Andronache, cu care împreună jefuia pe postulanții la funcțiuni publice, punînd temeliile puterii și prosperității unei noi categorii sociale, politicienii cu atîta influență în tot timpul orînduirii burgheze care începea atunci : *„Vestea despre influența ce din zi în zi dobîndea postelnicul Andronache la curtea lui Caragea se răspîndise atît de mult, încît mai toți cei ce voiau să dobîndească vreo funcțiune publică nemeritată sau vreun alt favor de la domnie se îndreptau către casa atotputintelui fanariot și prin dare de bani își împlineau dorința. Cată să spunem că în timpii aceia, ca în toți timpii, jafurile și mîncătoriile nu se făceau așa d-a dreptul. De la domn pînă la zapciu, toți pe atunci furau cu mijloace delicate și cu o iscusință atît de mare, încît hoțul își asigura inviolabilitatea și nu se expunea la umilire. Ca să ajungă aici, toți slujbașii mari și mici își aveau prepelicarii lor, care căutau vînatul și-l aduceau înaintea vînătorului ca să-l jumulească. Postelnicul Andronache care făcea totul pentru interes nu crezu de cuviință a lăsa o asemenea frumoasă ocaziune fără a se folosi de dînsa; el, dar, iniție pe Păturică în acest nou fel de hoție și, din acea zi, nimeni nu mai dobîndi favorile curții decît prin mijlocirea postelnicului său, mai bine, printr-a lui Păturică, care le cîștiga de la fiecare treabă împlinită de două ori mai mult decît stăpînu-său“.*

După aceste considerații generale asupra unuia din aspectele societății din epoca evocată de el, urmează povestirea unei scene menite să ilustreze considerațiile precedente : Un postulant se prezintă la Dinu Păturică și, după ce amitește nenorocirile lui, solicită ajutorul care devine obiectul unei tranzacții fără nici o rușine. Scriitorul, care se slujește de narațiune și de dialog, se substituie astfel istoricului și gînditorului social întîmpinat în pasajul citat. Restrîngînd analiza numai la acest text, întîmpinăm, mai întîi, un interesant document de limbă, prin cu-

vinte ale epocii *(domn, zapciu)*, prin forme ale neologismelor care nu s-au menţinut *(influinţă* singular *favor* şi plural *favori* pentru *favoare, favoruri*, acceptate mai tîrziu), compuneri şi derivaţii părăsite azi *(atotputintelui)*, apoi alte neologisme şi expresii, ajunse încă de atunci la forma lor durabilă, aparţinînd terminologiei morale şi juridice *funcţiuni publice, mijloace delicate, inviolabilitate)*, verbul *a iniţiat* (pentru „a introduce pe cineva într-o ştiinţă sau a-l înzestra cu deprinderile unei arte sau ale unui meşteşug"). Privită în general, limba lui N. Filimon ni se pare deci destul de sigură, ajunsă aproape de toate formele ei moderne, cum este a tuturor bunilor scriitori ai epocii. Considerat în concepţia pe care o mărturiseşte şi în mijloacele lui de stil, textul citat vădeşte în autorul ei înţelegerea stării de societate evocate prin categorii morale. Filimon descrie procesul de formare a unei burghezii funcţionăreşti mai înalte în vremea fanarioţilor, ca pe rezultatul unor vicii, al unor însuşiri sau al unor practice reprobabile din punct de vedere etic. Noii notabili erau nişte *hoţi*, puşi pe *jafuri şi mîncătorii*, însufleţiţi numai de *interes*, nu lipsiţi totuşi de însuşiri de inteligenţă şi fineţe : *mijloacele delicate* şi *iscusinţă mare*.

Progresele realismului critic vor aduce la noii scriitori o altă concepţie şi alte mijloace. L. Rebreanu în *Ion* (1920) prezintă, ca pe unul din firele principale ale povestirii sale, aspiraţia către stăpînirea pămîntului a ţărănimii sărace, deposedate prin practicile variate ale exploatării ei. Astfel, Ion fiul Glanetaşului, care a pierdut pe rînd părţi din moşioara lui, simte chemarea pămîntului într-un elan al cărui substrat economic nu este contestabil : *„Sub sărutarea zorilor tot pămîntul, crestat în mii de frînturi, după toanele atîtor suflete moarte şi vii, părea că respiră şi trăieşte. Porumbiştile, holdele de grîu şi de ovăz, cînepiştile, grădinile, casele, pădurile toate zumzeau, şuşoteau, fîşîiau, vorbind un grai aspru, înţelegîndu-se între ele şi bucurîndu-se de lumina ce se aprindea din ce în ce mai biruitoare şi roditoare. Glasul pămîntului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleşindu-l. Se simţea mic şi slab, cît un vierme pe care-l calci sub picioare, sau ca pe o frunză pe care vîntul o vîltoreşte cum îi place. Suspină prelung, umilit şi înfricoşat în faţa uriaşului : — Cît pămînt, Doamne !... Totuşi în fundul inimii lui rodea ca un cariu părerea de rău că din atîta hotar el nu stăpîneşte decît două-trei crîmpeie, pe cînd toată fiinţa lui arde de dorul de a avea pămînt mult, cît mai mult... Iubirea pămîntului l-a stăpînit de mic copil. Veşnic a pizmuit pe cei bogaţi şi veşnic s-a înarmat într-o hotărîre pătimaşă : trebuie să aibă pămînt mult, trebuie !"*

Rebreanu renunţă deci la consideraţiile generale de felul acelora pe care ni le-a scos în faţă pasajul din Filimon. Povestirea nu mai este pentru Rebreanu *ilustrarea* unor consideraţii generale anterioare. Con-

cepția sa socială se încorporează în povestirea însăși, încît nu-l mai întîmpinăm pe scriitor în dubla ipostază de istoric și gînditor pe de o parte, de narator pe de alta. Ficțiunea literară a absorbit la el, în întregime, înțelegerea societății. Această înțelegere este călăuzită de categorii economice, atunci cînd înfățișează peisajul în care se va desfășura drama lui Ion : *crestat în mii de frînturi, după toanele și nevoile atîtor suflete moarte și vii,* adică împărțit în loturi mici în regimul micii proprietăți țărănești. Într-un astfel de regim există posibilitatea creșterii dorinței aprige de proprietate. Contradicțiile sociale, conflictele de clasă sînt cunoscute eroului care *veșnic a pizmuit pe cei bogați și veșnic s-a înarmat într-o hotărîre pătimașă : trebuie să aibă mult pămînt, trebuie !* Scriitorul înfățișează relația lui cu pămîntul rîvnit ca pe o relație mitică : pămîntul este pentru el un *uriaș,* în fața căruia se simte *umilit și înfricoșat.* Această ființă uriașă *trăiește,* holdele lui *zumzeau, șușoteau, fîșiau,* vorbea un *grai aspru, înțelegîndu-se între ele și bucurîndu-se.* Personificarea este mijlocul stilistic prin care scriitorul arată ce anume este pămîntul, zeul, pentru eroul lui. Rebreanu vrea să învie deci realitatea ca imagine. El nu se mai mulțumește cu considerații generale aspra societății și nici cu montarea unei scene ilustrative a unei anumite concepții sociale, ca Filimon. El dorește să învie realitatea, cadrul social al destinului lui Ion, ca imagine. Imaginația în serviciul înțelegerii societății îl apropie pe Rebreanu de Camil Petrescu, ca pe reprezentanții aceleiași epoci literare. Remarcabil, ca mijloc de stil, este repetarea cuvîntului *pămînt* aproape în fiecare din sintagmele textului analizat *(pămîntul... părea că respiră ; glasul pămîntului pătrundea în sufletul flăcăului ; Cît pămînt, Doamne ! ; ființa lui ardea de dorul de a avea pămînt, trebuie să aibă pămînt).* Revenirea insistentă a aceluiași cuvînt, a cuvîntului-temă al întregului roman, introducerea lui în sintagme succesive, pe care le leagă între ele, creează un efect muzical și este, în același timp, expresia obsesiei sub care trăiește eroul. Descrierea stărilor obsesive, a stărilor de subconștient, este o trăsătură mai generală a artei scriitoricești a lui Rebreanu. În serviciul acestei tematici, scriitorul înmlădiază instrumentul lui stilistic, prin reluarea în refren a cuvîntului-temă. Mijloacele de stil, cum n-am mai întîmpinat în textele anterioare, apar astfel, indicînd o modernizare a procedeelor de artă.

Este necesar, pentru a stabili o nouă etapă, să comparăm cu arta scriitoricească a lui Rebreanu pe aceea a unui scriitor *din generația mai nouă,* pe a lui Marin Preda în Desfășurarea.[1] Reproducem, în acest scop, pasajul în care țăranul Ilie Barbu, hotărît să intre într-o cooperativă agricolă de producție, prilejuiește autorului această pagină de analiză : *„Ilie Barbu nu știa mai mult decît alții, ba chiar îi scăpau*

---

[1] Marin Preda, *Desfășurarea,* ed. a III-a, ESPLA, Buc., 1958.

unele lucruri, cum era, de pildă, alegerea preşedintelui cooperativei. Pentru el, principalul era că aveau să înceapă o viaţă cum nu mai fusese vreodată: să are, să semene şi să culeagă bucatele la un loc, apoi să le împartă după munca fiecăruia. Dar cum se vor petrece toate acestea, cine să aibă grijă ca lucrurile să iasă bine, cine să fie tras la răspundere dacă ceva are să iasă prost, toate acestea nu i se păreau lui Ilie nişte lucruri la care să se gîndească în mod deosebit. Principalul era că viaţa cea veche era lovită acum chiar în temelia ei. De-aci înainte oamenii se vor băga în seamă şi se vor împrieteni nu după cîte pogoane are fiecare, după cîţi cai, boi sau porci are fiecare, ci după cum au să muncească şi să se poarte în viaţa cea nouă care începea". Ilie Barbu, ţăran sărac, nu mai este stăpînit deci de nevoia posesiunii individuale a pămîntului, de exaltarea acestei nevoi, prin care pămîntul devine pentru el un zeu, un *uriaş* cu o viaţă proprie, imensă. Realitatea economică nu mai este pentru el o relaţie mitică, ci una pur socială, umană. Această relaţie produce forme de organizaţie şi activităţi corespunzătoare, prin care limba scriitorului se îmbogăţeşte cu termeni noi (*preşedintele cooperativei,* apoi în continuarea pasajului: *cooperativă agricolă de producţie* etc.), sau cu expresii caracteristice, surprinse în graiul zilelor noastre (*a începe o viaţă nouă, a avea grijă ca lucrurile să iasă bine, a fi tras la răspundere,* oamenii se vor împrieteni *după cum au să muncească).* Noua orînduire apare, cu formele ei constitutive, chiar numai din examinarea limbii pasajului citat, redat în stil indirect liber, după cum o arată printre altele, folosinţa, atît de generalizată astăzi, a adjectivului substantivizat *principalul,* pentru „lucrul principal", adică „faptul care atîrnă mai greu într-o anumită împrejurare". Scriitorul evocă deci situaţia socială a ţării, reproducînd gîndurile eroului său, pe alocuri chiar în formele zicerii acestuia, şi înfăţişînd, prin toate amănuntele descrierii sale, un om care trăieşte într-o realitate socială şi gîndeşte prin categoriile şi cu expresiile rezultate din formele de organizare ale orînduirii. Textul spicuit din naraţiunea lui Marin Preda este deci caracteristic pentru aşezarea socialistă a ţării.



Alăturînd texte din epoci deosebite, alese începînd din momentul în care limba literară română a ajuns la formele ei moderne, şi grupîndu-le după afinitatea lor tematică, astfel încît comparaţia să devină posibilă, am putut înfăţişa nu numai cum ele oglindesc, prin particularităţile limbii, împrejurări sociale diferite şi concepţiile legate de ele, dar şi transformarea şi, în genere, perfecţionarea procedeelor de artă. În faza evoluţiei ei estetice, limba română a devenit un instrument din ce în ce mai perfect al reproducerii graiului viu în dialog, al descrierii

naturii şi interiorului domestic, al zugrăvirii omului moral, al analizei psihologice şi al înţelegerii societăţii, adică un instrument suplu şi ingenios al exprimării realităţii. Comparat cu puterea de expresie a scriitorilor români cu un secol şi jumătate sau două secole mai înainte, nu este posibil să nu constaţi creşterea extraordinară a posibilităţilor graiului nostru de a povesti, de a evoca, de a analiza. Aceste mari progrese le datorăm scriitorilor, şi trebuie adăugat că ceea ce aceştia au cîştigat pentru arta lor a trecut şi în deprinderile lingvistice ale tuturor românilor culţi, înzestrînd limba lor cu precizie şi mlădiere în exprimare. Astăzi, cînd răspîndirea formelor literare ale limbii face mari progrese, cercetarea contribuţiei scriitorilor în dezvoltarea limbii literare, mai cu seamă în faza evoluţiei ei propriu-zis artistice, alcătuieşte una dintre temele cele mai însemnate ale ştiinţei noastre lingvistice şi literare.

III. STILISTICA AUTORILOR

A. SCRIITORI ROMÂNI

EPITETUL EMINESCIAN

A. ÎNSEMNĂTATEA EPITETULUI

Printre feluritele mijloace stilistice ale unei opere literare, epitetul este unul din cele mai potrivite pentru a pune în lumină puterea de observație și de reprezentare a scriitorului, direcția gîndirii și a imaginației lui, sentimentele și impulsiile care îl stăpînesc mai cu dinadinsul și care precizează atitudinea lui față de lume și societate. Autorul unei opere literare obține, prin epitetele sale, relieful obiectelor pe care dorește să le evoce în fantezia cititorului și, prin alegerea unora anumite din cîte ar fi fost posibile, exprimă care anume din trăsăturile realității a vorbit mai puternic închipuirii și sensibilității lui. Studiul epitetelor folosite de un scriitor este deci una din căile cele mai indicate pentru cunoașterea lui.

Începem, așadar, seria studiilor consacrate stilului lui M. Eminescu, prin acela al epitetelor sale. Materialul ni-l va da grupul poeziilor tipărite în timpul vieții poetului, adăugit pe alocuri, pentru comparație, cu acela al postumelor[1].

B. DEFINIȚIA EPITETULUI

Vechile tratate de retorică ne asigurau că epitetul este întotdeauna un adjectiv în funcție de atribut. Definiția aceasta este însă incompletă și prea strîmtă. Dacă atributul adjectival are, fără îndoială, puterea de a

---

[1] M. Eminescu, *Opere*, ediție critică îngrijită de Perpessicius, vol. I (1939) și IV (1953).

exprima unul din aspectele caracteristice ale obiectelor, ca și sentimentele cu care le întîmpinăm pe acestea, nu este mai puțin adevărat că limba stăpînește mijlocul de a înfățișa și caracteristicile acțiunilor, împreună cu sentimentele pe care acestea ni le provoacă. Epitetele pot determina un substantiv, dar și un verb. Din rîndul epitetelor fac deci parte nu numai adjectivele, dar și toate acele părți de cuvînt sau de frază care determină substantivele și verbele prin însușiri înregistrate de fantezia și de sensibilitatea cititorului, adică prin însușiri estetice. Nu sînt, prin urmare, epitete, determinările lipsite de valoare estetică. În versurile lui Eminescu : *Calu-i alb, un bun tovarăș,/ Înșeuat aștеap-afară (Povestea teiului), înșeuat* nu este un epitet, pentru că el exprimă numai o determinare necesară pentru înțelegerea împrejurărilor narate de poet, dar adjectivul *alb* are valoarea unui epitet, deoarece adaugă o precizare de care înțelegerea faptelor se poate dispensa, dar pe care închipuirea și-o reprezintă. Există deci un mijloc de a distinge, printre feluritele determinări ale unui substantiv sau verb, pe acelea care au o valoare epitetică, întrebîndu-ne de fiecare dată dacă ele comunică numai o stare de fapt sau dacă ele adaugă o trăsătură capabilă să vorbească fanteziei și sensibilității noastre. Impresia estetică decide asupra însușirii de epitet a unora dintre determinările unui substantiv sau ale unui verb.

O limitare este încă necesară. Nu sînt epitete determinările care întocmesc, împreună cu determinatele lor, unități indisolubile, ca în exemplele : *cușme frigiene, salcie plîngătoare, covor persan, pînză de păianjen, repaos de veci, înger de pază* etc. Îndepărtarea oricăreia din determinările care însoțesc aceste substantive, împuținează sau chiar modifică noțiunea exprimată prin acestea din urmă. O *cușmă* este ceva mai general decît o *cușmă frigiană* și o *pînză* este altceva decît o *pînză de păianjen*. Nu putem considera deci drept epitete determinările care constituie o unitate împreună cu termenii însoțiți de ele.

De asemenea, nu sînt epitete acele determinări asupra cărora cade accentul semnificației, așa încît nu pot fi înlăturate fără ca înțelesul întregului să nu sufere, ca în următoarele exemple spicuite în Eminescu : *picături de smoală (Înger și Demon), bulgăr de granit (Memento mori), zidiri de țintirim (O, mamă...), diademă de stele (Venere și Madonă)* etc. Legătura dintre substantiv și atributul lui este mai slabă aici decît în cazurile citate mai înainte. O *pînză* este altceva decît o *pînză de păianjen*, dar o *picătură de smoală* este tot o *picătură*. Determinările *de smoală, de granit, de țintirim, de stele* completează substantivele lor mai mult pentru înțelegerea decît pentru închipuirea și sensibilitatea noastră și, din această pricină, nu li se poate recunoaște însușirea unor epitete.

Ținînd seama de toate aceste limitări se poate spune că epitetul este acea parte de vorbire sau de frază care determină, în lucrurile sau acțiunile exprimate printr-un substantiv sau verb însușirile lor estetice, adică

acelea care pun în lumină felul în care le vede sau le simte scriitorul și care au un răsunet în fantezia și sensibilitatea cititorului.

Am spus că pot împlini funcțiunea de epitet părți felurite de vorbire sau de frază. Este necesar deci să stabilim categoriile gramaticale ale epitetului. Dar pentru că epitetele scot în evidență particularitățile închipuirii și sensibilității poetului, este de trebuință să distingem și categoriile lor estetice. Prin aceste din urmă însușiri ale lor, epitetele au valori felurite, se apropie de alte figuri de stil și întrețin anumite legături între ele. Se cuvine a sistematiza epitetele și din aceste ultime puncte de vedere. O vom face folosind materialul poeziilor lui Eminescu și obținînd astfel o primă orientare în modul în care ele folosesc mijlocul stilistic din unghiul căruia înțelegem a studia aici creația eminesciană.

C. CATEGORIILE EPITETULUI ÎN POEZIA LUI EMINESCU

I. CATEGORIILE GRAMATICALE

Pentru a determina un substantiv sau un verb, epitetele folosesc mijloace felurite. Vom analiza mai întîi categoriile gramaticale ale epitetului care însoțește un substantiv, apoi pe ale aceluia care însoțește un verb, în fine epitetele în raport cu părțile frazei.

1. Epitetele substantivelor

a. Atributul adjectival este unul dintre cele mai răspîndite printre epitetele substantivului. Adjectivele lui Eminescu sînt cele ale limbii comune, cu puține deosebiri față de acestea. Ca unii din poeții epocii de după 1848, în primul rînd ca D. Bolintineanu, Eminescu folosește, mai ales în grupa poeziilor din 1866—1869, adjectivul gerunzial provenit din influența franceză : *turbarea lui* (a leului) *fugindă (Amorul unei marmure), rîzîndul tău delir (ib.) ; vibrînda jale (La mormîntul lui Aron Pumnul) ; cînturi răsunînde (ib.) ; lira vibrîndă (La Heliade) ; notele murinde (La o artistă) ; umbre suspinînde (Misterele nopții) ; silfe șopotinde (ib.) ; fața mea palidă (Noaptea); rîzîndele zori (Ondina)*[1]. După 1869, epitetele din această categorie dispar, ca unele care sînt nepotrivite cu legile structurii limbii noastre, cînd aceste epitete se acordă în gen și număr cu substantivele lor, adică atunci cînd sînt folosite ca adjective (nu ca adverbe).

[1] Pentru influența lui Bolintineanu, cp. epitetele gerunziale în poeziile acestuia : *vise surîzînde (Nu mai voi consolațiune,* în *Reverii) ; viața fugîndă (Timpul, ib.) ; rîzîndă cunună* (a lunii) *(La un amic sărac, ib) ; Cînd vesele, uitînde, în unde tăcute, Fecioarele se joc (La băile Cleopatrei, ib) ; arzîndu-i sîn (Esmé,* în *Florile Bosforului) ; flori rîzînde (Mehrube, ib.) ; arzînda ei cătare (Fata de la Candili, ib.) ; [Sclava] cea mai rîzîndă (Sclavele în vînzare, ib.)* etc.

Altă particularitate vrednică de semnalat, mai ales în prima perioadă de creație a poetului, este întrebuințarea unui substantiv ca adjectiv. Astfel se formează adjectivul *copil, -ă* din substantivul respectiv, prin analogie cu *june, -ă* sau *virgin, -ă*, ca în exemplele : *copila-mi murmurare (Din străinătate), fruntea-i copilă* [a pruncului] *(Speranța), basmele copile (Memento mori)*[1]. Într-un rînd încearcă compunerea cu un prefix, puțin întrebuințată : *mîna însceptrată*. În prima perioadă apar și adjectivele atributive precedate de articolul adjectival, foarte obișnuite în poezia epocii : *Cununa cea de laur (La Heliade), lacul cel verde (Frumoasă-i), norii cei albi (ib.), dumbrava cea verde (ib.)* etc. Procedeul, menit să pună epitetul într-o lumină mai vie, și uneori cerut de necesități metrice, se păstrează și în perioadele ulterioare ale creației poetului : *zidirea cea antică (Egipetul), flamingo cel roșu (ib.), bolta cea senină (Floare albastră), mîna cea veche (Epigonii), firea cea întoarsă (ib.), fața cea pală (Mortua est), ochii lui cei negri (Înger și Demon), fruntea mea cea tristă (Noaptea)* etc. Deși procedeul devine ceva mai rar după 1874, îl vom mai întîlni pînă în poeziile ultimei perioade, ca de pildă în frumosul vers din „S-a dus amorul..." : *mîna ei* [a uitării] *cea rece*, ba chiar cu articolul adjectival la genitiv în forma regională scurtă : *lumii cei antice (Scrisoarea V*; cp. *dorul țării cei străbune, Epigonii)*, formă întrebuințată de asemenea în epoca literară anterioară. O altă particularitate a epitetelor adjectivale din prima perioadă a poetului este antepunerea lor, în formă nearticulată, față de substantiv : *trist mormîntul tău (La mormîntul lui A. P.), dulce chipul său (Care-o fi în lume...), lungi genele-ți plînse (Cînd...), apostat-inima mea (Venere și Madonă)* etc. Cîteva adjective neologistice, părăsite mai în urmă, sînt *ebenin (păr ebenin, O călărire în zori), A murilor marmuri lucind ebenine, Povestea magului călător în stele* ; cp. D. Bolintineanu : *părul de ebin, Esmé*, în *Florile Bosforului), gentil (flutur ușor și gentil, Frumoasă-i)* și, mai tîrziu, ironic : *petrecere gentilă* [a ploșnițelor], *Cugetările sărmanului Dionis), tremurînd (tremîndul picior, Speranța* etc.), alături de forma populară *sînt* pentru *sfînt (icoane sînte*, Care-o fi în lume..., [femeie] *sîntă și frumoasă*, ib., *focul sînt*, Odin și poetul etc.), toate dispărute după 1870. Se menține mai mult forma italienizantă și eliadistă a adjectivelor plurale feminine (și neutre) terminate în *i* : *tainici oftări (O călărire în zori), dulci și timizi șoapte (Înger și Demon), gîndiri arhitectonici (Egipetul), pasuri melancolici (Cugetările sărmanului Dionis), gigantici piramide (Împărat și proletar)*, dar și formele arhaice : *mese lunge (ib.), salele pustie (Strigoii), adînce cînturi (ib.), umbre străvezie (ib.), picioarele lui vechie (ib.), pustie gînduri (Făt-frumos din tei), pînze argintie (Melancolie), large uliți (Scrisoarea III), mîneci lunge (ib.), temnițí large (ib.)*.

---

[1] Cp. și mai tîrziu : *Tot ce a fost în cîntu-mi mai pur și mai copil (Povestea magului călător în stele)*.

b. Altă categorie gramaticală a epitetului este aceea a epitetului substantiv în cazul prepoziţional. *Ochi de lumină* echivalează cu *ochi luminoşi,* cu deosebirea că în cea dintîi dintre aceste expresii, epitetul se apropie de tipul stilistic al metaforei. Introducerea substantivului-epitet se poate face prin prepoziţiile *în, cu, de.* Procedeul acesta poate fi semnalat în toată opera lui Eminescu, dar apare mai frecvent în primele ei perioade. Exemplele epitetului introdus prin *în* sînt ceva mai rare : *rîuri în soare (Floare albastră), biserica-n ruină (Melancolie), ochi-n lacrimi (Călin).* Mai dese sînt epitetele introduse prin *cu : Şi plînge-l cu jale şi plînge-l cu dor (Care-o fi în lume), flori cu miros (Frumoasă-i), demon cu ochi mari (Venere şi Madonă), înger palid cu priviri curate (Epigonii), înger cu faţa cea pală (Mortua est), păreţi cu colb (Cugetările sărmanului Dionis), cărări cu cotituri (Lasă-ţi lumea...)* etc. Cele mai numeroase dintre epitetele acestei categorii sînt cele introduse prin *de : boltă de-azur (Frumoasă-i), sînu-i de crin (Speranţa), ochi de dulce lumină (Ondina), înger de dulce amor (Care-i fi în lume...), candelă de aur (Epigonii), oglinda lui* [a Nilului] *de aur (Egipetul), haina-i de granit (Împărat şi proletar), prispa cea de brazde (Dorinţa), păr de aur (Călin), pădurea de argint (ib.), braţe de zăpadă (Strigoii), oceanul cel de gheaţă (De cîte ori iubito...), zidiri de ţintirim (O, mamă...), fruntea ta de fier (Scrisoarea III), luceferi de foc (Iar cînd voi fi pămînt).* Deşi epitetele-substantiv în cazul prepoziţional se pot culege din toată opera lui Eminescu, ele par mai rare în perioada lui finală. În *Luceafărul* întîmpinăm numai *mort frumos cu ochii vii,* unde atît substantivul determinat cît şi epitetul lui primesc un alt epitet adjectival, aşa cum am văzut şi în cîteva exemple anterioare. În general, în perioada din jurul lui 1880, Eminescu întrebuinţează cu mare economie epitetele din această categorie, preferînd forma mai simplă a epitetului adjectival.

c. Epitetul poate fi exprimat şi printr-un substantiv în cazul genitiv. Întrucît exprimă ideea posesiunii, genitivul substantivelor poate determina alt substantiv, deoarece punînd în lumină într-un obiect legătura lui de apartenenţă cu altul sau existenţa lui în sfera altuia, îl determină în acelaşi fel ca prin mijlocirea unui adjectiv. Împrejurarea devine limpede atunci cînd constatăm că genitivele posesiunii pot fi transformate în adjective. Aşa, de pildă, la Eminescu : *a răsăritului averi (În căutarea Şeherezadei)* poate fi înlocuit prin *averi răsăritene.* Tot astfel în *batalioane a plebei* [proletare] *(Împărat şi proletar),* substantivul în genitiv poate fi înlocuit cu un adjectiv : *batalioane plebeiene.* Dar tocmai întrucît exprimă ideea posesiunii, genitivele oferă terenul favorabil ivirii unei alte figuri de stil, ca în următoarele exemple, în care determinarea substantivelor se prelungeşte într-o personificare sau o metaforă : *a-ntristării neagră aripă (La moartea prinţului Ştirbey), a iubirii primăvară (Epigonii), ale vieţii valuri (Melancolie), al nopţii palid domn (Strigoii), oceanele-nfinirii*

(Memento mori) etc. În toate exemplele citate, genitivele exprimă o idee în vederea determinării substantivelor pe care le însoțesc și pot fi considerate, ca atare, drept niște epitete. Ele sînt însă mai mult decît atît, prin faptul că între termenul determinat și determinantul lui, genitivul stabilește o legătură deopotrivă cu aceea dintre un subiect animat și posesiunile lui. În *a răsăritului averi, răsăritul* ne apare nu numai ca locul, dar și ca stăpînitorul însuflețit al averilor. Epitetele substantivale în cazul genitiv se găsesc deci la limita domeniului întreg. Eminescu nu le dă o folosință foarte întinsă.

2. Epitetul verbului: adverbul și locuțiunile adverbiale

Epitetele adverbiale sînt foarte numeroase în toată opera poetică a lui Eminescu: *se-ncovoaie tainic (O călărire în zori)*, [Îngerii]*-ntonă tainic (La mormîntul lui A. P.), silfele vin jalnic (la Heliade), desmiardă duios (Ondina), cîntînd vesel și ușor (De-aș avea...)*, [Horia] *falnic stă călare (Horia), și plînge-l cu jale și plînge-l cu dor (Care-o fi în lume), clopote de-alarmă răsună răgușit (Împărat și proletar), privește trist (Scrisoarea III), se-ntinde falnic armia română (ib.)*, [virtuoșii] *aplaudă frenetic (ib.), și cît de viu s-aprinde el* [luceafărul] *(Luceafărul), a urma adînc în vis* [pe Cătălina] *(ib.), el* [luceafărul] *vine trist și gînditor (ib.), ochii... lucesc adînc himeric (ib.), să ne privim nesățios și dulce (ib.), răsare luna liniștit și tremurînd din ape (ib.)*. Mult folosite sînt și locuțiunile adverbiale, prin care stilul vorbit dobîndește un loc atît de mare în poezia lui Eminescu : *caut cu dispreț (Venere și Madonă), se mișcară rîuri-rîuri (Scrisoarea III), în genunchi cădeau pedeștrii (ib.)*, [Cătălina] *oftînd din greu suspină (Luceafărul)*, [Luceafărul] *se stînse cu durere (ib.), vorbești pe înțeles (ib.), stai cu binișorul (ib.)*, etc. Uneori apare substantivul ca adverb : *un vînăt giulgiu se-ncheie nod (ib.)*, sau derivarea adverbului din substantiv prin adăugirea unui sufix : *visul... se întinde vulturește (Scrisoarea III)*. Aceste două din urmă procedee sînt însă mai rar întrebuințate. Epitetul adverbial îndeplinește funcția sintactică a complementului de mod.

3. Epitetul în frază

a. Eminescu simte adeseori nevoia să determine substantivele sale, folosind apoziția. Aceste elemente ale frazei trebuie și ele considerate ca niște epitete, atunci cînd îndeplinesc condițiile estetice cerute. Se cuvine a arăta însă că, în apozițiile lui Eminescu, substantivul este totdeauna determinat la rîndu-i de un adjectiv și că, de cele mai multe ori, apozițiile astfel construite dobîndesc valoarea unor metafore. Cîteva exemple : *Se mișc în line pasuri/ Monahi, cunoscătorii vieții pămîntene (Strigoii),*

Ochii, stele negre, întunecaţi sclipeau (Povestea magului călător în stele), O stea din cer coboară,/ O stea, vultur de aur (ib.), luna, o cloşcă rotundă şi grasă,/ Merge pe-a cerului aer moale... (Mitologicale), Sare-un greer, crainic sprinten (Călin), Calu-i alb, un bun tovarăş, / Înşeuat aştept-afară (Povestea teiului), luna iese-ntreagă... ea, copila cea de aur, visul negurei eterne (Scrisoarea IV), O găină-mbătrînită venerabilă matroană... îi spune-ale ei taine. (Antropomorfism), S-a dus amorul, un amic,/ Supus amîndurora... (S-a dus amorul...) etc. Apoziţia fiind un procedeu intelectual şi retoric apare mai mult în poemele de mare compoziţie ale lui Eminescu şi mai rar în cîntecele lui de dragoste, unde nici măsura mai restrînsă a versului nu favorizează adaosul ei explicativ. Mai trebuie spus că apoziţia eminesciană determină de obicei substantivul-subiect şi, mai rar, substantivul în alte funcţiuni sintactice, ca, de pildă, în *Cînd aştepţi pe amant, scriitor la subprefectură (Mitologicale), Codrul pare tot mai mare, pînă vine mai aproape/ Dimpreună cu al lunei disc, stăpînitor de ape (Scrisoarea IV).*

b. Predicatul nominal poate avea de asemenea valoare de epitet. În adevăr, numele predicativ exprimă acţiunea subiectului, iar verbul copulativ n-are decît rostul de a mijloci legătura dintre el şi acestea din urmă. Există chiar limbi, ca rusa sau maghiara, în care copula dispare astfel încît succesiunea subiect-nume predicativ nu se deosebeşte întru nimic de aceea dintre subiect şi atributul lui. Pentru *floarea este parfumată* rusa şi maghiara întrebuinţează legătura de cuvinte : *floarea parfumată*. În limbile care folosesc verbul copulativ, cum este a noastră, situaţia rămîne în esenţă aceeaşi, numele predicativ fiind simţit tot ca un atribut al subiectului şi, în anumite condiţii, ca un epitet al lui. Cînd numele predicativ este un adjectiv, acesta oferă o caracterizare a subiectului, întocmai ca orice adjectiv care l-ar însoţi nemijlocit pe acesta : *Spusa voastră era sîntă şi frumoasă (Epigonii), Nici o scînteie-ntr-însul nu-i candidă şi plină (Împărat şi proletar), De e sens într-asta, e-ntors şi ateu (Mortua est), A lui scări de stînci înalte sînt crăpate şi cărunte (Memento mori), Atît de albă faţa-i ş-atît de nemişcată (Strigoii), Vom fi cuminţi, vom fi voioşi şi teferi (Luceafărul), zilele îmi sînt pustii (ib.).* Cînd însă numele predicativ este tot un substantiv, ca şi subiectul, copula exprimă identitatea dintre cei doi termeni principali ai frazei, adică apar condiţiile necesare identificării metaforice. Aşa se explică faptul că multe dintre metaforele lui Eminescu sînt predicate nominale : *Puternica lui ură era secol de urgie (Memento mori), O, moartea-i un chaos... viaţa-i o baltă de vise rebele... moartea-i un secol cu sori înflorit... viaţa-i un basmu pustiu şi urît (Mortua est), Ea un înger este (Înger şi demon). Punctu-acela... e stăpînul fără margini peste marginile lumii (Scrisoarea I), e vis al nefiinţei universul cel himeric (ib.), Tufele cele de roze sînt dumbrave-ntunecoase (Memento mori)* etc.

c. Epitetul poate apărea în legătură cu orice parte a frazei. În primele lui poezii, Eminescu a folosit din plin această posibilitate. Există în strofele primei perioade eminesciene construcții sintactice în care un epitet se anină de aproape fiecare dintre elementele ei. Iată strofa de început a poeziei *O călărire în zori*: *A nopții gigantică umbră ușoară purtată de vînt/ Se-ncovoaie tainic, se leagănă, zboară/ Din aripi bătînd*. Subiectul acestei fraze posedă patru determinări atributive, iar dintre predicatele ei numai *se leagănă* este lipsit de determinări, în timp ce celelalte două sînt asociate cu cîte un complement de mod cu valoare de epitet. La fel se întîmplă cu primele patru versuri din poezia postumă *Frumoasă-i*: *În lacul cel verde și lin/ Resfrînge-se cerul senin,/ Cu norii cei albi de argint,/ Cu soarele nori sfîșiind*. Epitetele însoțesc aici deopotrivă subiectul și complementul frazei. Observăm, în fine, în aceeași frază. elemente determinative care primesc la rîndu-le determinări. Procedeul poate fi destul de deseori întîlnit.

Dar mai este un aspect asupra căruia trebuie să ne oprim. Asociația epitetică de cuvinte *nori sfîșiind* înlocuiește, prin gerunziul ei, o propoziție atributiv-relativă. Tehnica poetică a vremii folosea din plin construcțiile gerunziale apreciate desigur pentru concizia lor. Adjectivele gerunziale cu valoare de epitet, despre care a fost vorba mai sus (C I 1, a), înlocuiau ele înseși o construcție relativă (introdusă prin *ce* sau *care*). Eminescu. ca mulți dintre poeții vremii[1], folosește construcția gerunzială și cînd este vorba de a evita o propoziție secundară atributivă. În grupul poeziilor din 1866—1869, întîlnim construcții gerunziale la fiecare pas: *De-aș avea o floricică.../ Cîntînd vesel și ușor,/ Șoptind șoapte de amor (De-aș avea...), A nopții... umbră.../ Din aripi bătînd (O călărire în zori), Aș fi frunză aș fi floare, aș zburare/ Pe-al tău sîn gemînd de dor (ib.), Precum călătorul, prin munți rătăcind (Speranța). Așa marinarii pe mare îmblînd (ib.), Așa virtuoșii murind nu desper (ib.), Visul tău de glorii falnic triumfînd (ib.), Marte... cînd cu lampa-i zboară lumea luminînd (ib.), Tu cîntare întrupată! / De-al aplauzelor fior dispărînd divinizată, / Răpiși sufletu-mi în dor (La o artistă), națiunea cea română/ Care are-n mii de inimi sufletul ei tremurînd (La moartea Princepelui Știrbey)*. Mai tîrziu, cînd poetul renunță la construcțiile gerunziale, ca și la adjectivele derivate din gerunziu, pune în locul lor propoziția atributiv-relativă cu valoare de epitet: *Privirea-i ce citește în suflete-omenești (Împărat și pro-*

---

[1] Cîteva exemple numai din *Mărgăritărele* de V. Alecsandri [Fericit acel care] *vede-n a lui țară libertatea re'nviind (Deșteptarea României* [Satan ... vede] *flăcăi cu negre plete, coborînd cu lungă oaste, Pe-ale dealurilor coaste, Răzbătînd codrii pustii, Trecînd peste ape vii, Șerpoind prin văi adînci, Sărind peste 'nalte stînci* etc. *(Biserica risipită). Omul trist privind la ele* [la stele], *varsă-o lacrimă de dor* (Păsărica mărei), *Iar o păsărică vine / Prevestind țărmuri vecine (ib). Pe o noapte-nseninată și-nstelată, / Eram singur, admirînd / Peste malurile dalbe / Raze albe / Din luceferi lunecînd (O noapte la Alhambra), Iară umbrele ușoare zîmbitoare, / Privind floarea ce cădea ... / Se pleca, se oglindea (ib.)* etc.

letar), *Pe frunți ce grămădise a anilor ninsoare (Povestea magului călător în stele)*, *Clădire înaltă / De stînci ce grămadă stau una pe altă (Diamantul Nordului)*, *părul... ce-mi ajunge la călcîie (Făt-frumos din tei)*, *Ale rîurilor ape, ce sclipesc fugind în ropot (Călin)*, *Stelele ce vecinic pe ceruri colindează (Strigoii)*, *Un vis deșert și fără noimă ce merit-un surîs (Icoană și privaz)*, *Mii de fire viorie ce cu raza încetează (Scrisoarea I)*, *Astfel, într-a veciniciei noapte pururea adîncă,/ Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă (ib.)*, *gînduri/ Ce-au cuprins tot universul (ib.)*, *arbori ce se scutură de floare (ib.)*, *Acel soi ciudat de brazi/ Care-ncearcă prin poeme să devie cumularzi (Scrisoarea II)*, *dragostea? Un lanț ce se-mparte cu frăție între doi și trei amanți (ib.)*, *Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vreo limbă,/ Ce cu-a turmelor pășune a ei patrie și-o schimbă (Scrisoarea III)*, *un copac.../ Care crește într-o clipă ca în veacuri (ib.)*. Exemplele sînt nenumărate. Pînă acum întîmpinasem numai epitete exprimate printr-un singur cuvînt. Iată însă că epitetul poate fi format și dintr-o propoziție întreagă. Se poate pune însă întrebarea ce l-a făcut pe Eminescu să înlocuiască cu timpul construcțiile gerunziale prin propoziții atributiv-relative. Răspunsul este că punînd în locul formei concise, dar cam strîmte, a gerunziului, construcțiile relative mai întinse, poetul obține un spațiu larg, care putea fi umplut printr-o nouă dezvoltare a gîndirii și imaginației. Astfel, în loc de a scrie, cum ar fi făcut înainte de 1870, *apele sclipinde*, Eminescu dezvoltă acum epitetul, în forma propoziției relative, și în noul spațiu obținut pe această cale, are prilejul să introducă notația plastică atît de precis văzută: *ape ce sclipesc fugind în ropot*. Apelul mai puțin insistent la construcțiile gerunziale, în perioadele mai noi ale creației eminesciene, era deci un rezultat al dezvoltării cugetării și fanteziei poetului, care își găsește noi și potrivite cadre gramaticale.

Am încercat o sistematizare a categoriilor gramaticale ale epitetului, pentru a găsi mijlocul de a-l recunoaște ori de cîte ori îl vom întîlni în opera poetică a lui Eminescu. Ilustrînd acele categorii prin exemple pe care poezia lui Eminescu ni le pune la dispoziție, s-au degajat și cîteva concluzii, pe care dorim a le strînge laolaltă: Eminescu folosește toate categoriile formal-gramaticale ale epitetului. Totuși, în dezvoltarea poeziei lui, se poate observa o renunțare la unele forme ca, de exemplu, la aceea a epitetului gerunzial, formă de epocă, învechită cu timpul. Pe de altă parte, cum s-a văzut din ultimele considerații, înlocuind construcțiile gerunziale prin propoziții atributiv-relative, Eminescu își crea un cadru propriu creșterii puterilor lui poetice. Epitetele-apoziții apar la Eminescu, cum e și firesc, mai cu seamă în poemele de largă compoziție, cu caracter filozofic sau retoric. În fine, epitetul eminescian sparge adeseori cadrele lui, dezvoltîndu-se în alte figuri de stil, cum ar fi personificarea și metafora: ceea ce se întîmplă în special cu epitetul substantival în cazul

genitiv și cu epitetul-predicat nominal. Studiul gramatical al epitetului eminescian ne arată astfel că limba poetului este plastică și vie, capabilă să răspundă tuturor nevoilor gîndirii și închipuirii sale și să le urmeze necontenit în dezvoltarea lor.

II. CATEGORIILE ESTETICE ALE EPITETULUI

Este necesar să grupăm epitetele nu numai după forma lor gramaticală, dar și după obiectul, sfera și frecvența lor, după relațiile dintre ele, adică după felul în care se sprijină cînd apar mai multe împreună și după raportul lor cu alte figuri. Este necesar adică să stabilim categoriile estetice ale epitetului. Vom dobîndi astfel criteriile pentru o mai bună cunoaștere a creației eminesciene și a dezvoltării ei în timp.

1. Obiectul epitetului

Am spus (B) că epitetul determină în lucrurile sau acțiunile exprimate printr-un substantiv sau verb însușirile lor estetice, adică cele care pun în lumină felul în care le vede sau le simte scriitorul. Epitetul exprimă deci felul viziunii sau al sensibilității scriitorului, trăsăturile senzoriale care îl izbesc mai puternic în obiectivele realității sau reacțiunea sentimentului sau voinței sale față de ele, adică felul în care poetul apreciază realitatea. Există deci epitete *evocative* și *apreciative*. Cînd poetul dorește să evoce un aspect oarecare al realității externe sau interne, el o poate face legînd un epitet moral de un cuvînt care exprimă o realitate morală, un epitet moral de cuvîntul corespunzător unei realități fizice, un epitet fizic de o noțiune morală și de cuvîntul care o reprezintă, un epitet fizic de un cuvînt care oglindește o noțiune fizică. Cu acestea avem, grupate după obiectul lor, categoriile estetice ale epitetului, pe care le vom urmări acum la Eminescu.

a) Epitetul apreciativ

Epitetul apreciativ este produsul unei judecăți de valoare, adică al acelui fel de judecată prin care se leagă de subiect o noțiune predicativă oglindind valoarea subiectului, adică faptul de a-l dori sau respinge, de a-l socoti folositor sau dăunător, într-un acord oarecare cu sentimentele și aspirațiile noastre sau contrariu lor. Asociații epitetice de cuvinte, ca, de exemplu, *un om bun, rău, josnic ; o cugetare înaltă, plată, banală ; o acțiune folositoare, primejdioasă ; o marfă de bună calitate, inferioară, proastă* etc., exprimă în chip limpede aprecierea noastră față de valoarea

subiectului cu care epitetul respectiv se leagă. Am arătat însă (A) că orice epitet înfățișează sentimentele și impulsiile, atitudinea față de lume și societate a aceluia care îl întrebuințează. În orice epitet există în chip latent atitudinea apreciativă a subiectului vorbitor. Cînd vorbim de *o zi senină* exprimăm nu numai calitatea obiectivă a zilei, dar, în împrejurări normale, și valoarea pozitivă, plăcerea cu care o considerăm. Dar deși toate epitetele sînt într-un anumit fel de apreciative, noi vom rezerva această denumire numai acelora care exprimă în chip direct aprecierea vorbitorului. Chiar cu această precizare, epitetele apreciative sînt totuși destul de greu de distins. Noțiunile apreciative sînt noțiuni morale, exprimă reacțiuni ale sentimentului sau voinței noastre și, din această pricină, epitetele apreciative pot fi ușor confundate cu epitetele morale, despre care vom vorbi mai jos. Cînd Eminescu scrie *tristă lăcrimare (La moartea lui A. P.)*, epitetul *tristă* exprimă deopotrivă starea celui care lăcrimează, dar și atitudinea sentimentală a celui care-l privește. Limita dintre epitetele apreciative și cele morale este atît de curgătoare, încît cercetarea trebuie să procedeze cu cea mai mare precauție, reținînd numai acele epitete în care accentul aprecierii precumpănește în chip hotărît asupra acelui evocativ.

Epitetele apreciative sînt foarte numeroase la Eminescu. În grupa poeziilor din 1866—1869 și 1870—1874 le întîlnim în mare cantitate : *umbra măreață (La moartea lui Aron Pumnul), floare Mîndră, răpitoare (De-aș avea), balsamu-i divin (O călărire în zori), june frumos (ib.), visuri ferice (Din străinătate), cumplita mea durere (Amorul unei marmure), nebunul meu amor (ib.),* [Femeia] *sîntă și frumoasă, vergină curată (ib.), glasul plăcerii iubit (Phylosophia copilei), blîndă magie (Ondina), liră gingașă (ib.), inimi bătrîne, urîte (Epigonii), Inimi mari, tinere (ib.), vis searbăd (Mortua est), țări ferice (Egipetul), semnele rele (ib.), faptele bune (ib.), aer bolnav (Înger și demon)* etc. După 1874, numărul epitetelor apreciative scade în cîntecele de dragoste și în pasteluri, dar crește în forma aprecierii drastice în *Scrisori : notă prizărită sub o pagină neroadă (Scrisoarea I), prostatecele nări (ib.), uriciunea fără suflet, fără cuget... lacom, un izvor de șiretlicuri* [la tovarășii lui spune] *veninoasele-i nimicuri (Scrisoarea III), monedă calpă (ib.),* [tot ce e] *zmintit și stîrpitură... perfid și lacom... zmintitele lor guri (ib.), ridicula-ți simțire (Scrisoarea IV), pătimaș și îndărătnic* [s-o iubești] *(ib.), ea-i rece și cochetă (ib.), sărmana noastră viață (ib.), capul arde pustiit (ib.).* Faptul că în cîntecele de dragoste și în pastelurile perioadelor mai noi de creație ale poetului, epitetele apreciative se răresc, nu arată o slăbire a atitudinii sentimentale și apreciative a poetului față de realitate. Schimbînd însă tehnica lui, poetul nu mai exprimă acum aprecierile sale în chip direct, ci le face să rezulte din evocarea stărilor morale și a înfățișărilor naturii. Asupra acestei transformări a mijloacelor poetice eminesciene vom mai reveni.

b. Epitetul evocativ

. Epitetul moral al unui substantiv sau verb care exprimă o realitate morală are rolul s-o caracterizeze pe aceasta din urmă, scoțînd cu energie în evidență una din trăsăturile ei. Din această pricină epitetul moral al unor cuvinte cu înțeles moral se cuvine a fi trecut în grupa epitetelor evocative. Epitetul moral de care ne ocupăm aici apare deseori în poeziile lui Eminescu și în toate perioadele lui de creație, după cum arată exemplele : *visări misterioase (Din străinătate), poetice simțiri (ib.), suflet voios (Frumoasă-i), blestemul mizantropic (Junii corupți), gînduri uimite (Care-o fi în lume, privea uimit (Memento mori), uimita omenire (ib.). posomorîtul basm (ib.), mintea beată (Cînd privești oglinda mării), gîndiri rebele (Andrei Mureșanu), veselul Alecsandri (Epigonii), basme mitice (ib.), sînte firi vizionare (ib.), regilor pătați de crime (Egipetul), ginte efeminate (ib.), preoțime desfrînată (ib.), viața-i inocentă (Înger și demon), idei reci, îndrăznețe (ib.), amoroasă spaimă (ib.), mulțumire adîncă, nemaisimțită (ib.), copii... sceptici ai plebei proletare (Împărat si proletar), Cesarul trece... în gînduri adîncit (ib.), Privirea-i* [a Cezarului] *ce citește în suflete-omenești (ib.), suflet tînăr, vesel (Făt-frumos din tei), cuvinte ne-nțelese însă pline de-nțeles (Călin), mistica religie (Strigoii), plăcerile șirete (Povestea magului călător în stele), viața-mi lipsită de noroc (Departe sînt de tine...), firul duioaselor povești (ib.),* [Cupidon e] *darnic și zgîrcit (Pajul Cupidon), gînduri ne-nțelese (ib.),* [Cupidon] *în destul e de hain (ib.), ura cea mai crudă (Rugăciunea unui dac), viața de durere (Sonet II), tainică simțire (Scrisoarea II), tăinuitele dureri (Scrisoarea III), El* [Luceafărul] *vine trist și gînditor (Luceafărul), Ea-l asculta pe copilaș uimită și distrasă (ib.),* [Cătălin] *e guraliv și de nimic (ib.), vom fi cuminți (ib.), vis misterios (S-a dus amorul),* [Ochii tăi] *se uită... galeși (Cînd amintirile...), lumea-i veselă și tristă (Glossă), nepăsare tristă (Odă), duioasele dureri (Din valurile vremii), duiosul vis (Nu mă înțelegi)* etc. După cum arată exemplele, Eminescu a atașat adeseori cîte un epitet moral cuvintelor care exprimă o realitate morală, fie persoane individuale și colective (Alecsandri, Cezarul, rege, preoțime, ginte, lume, omenire etc.), fie manifestări ale omului (a se ruga, blestem), fie produse spirituale (cuvînt, povești, basme, religie), dar mai cu seamă stări, acte și facultăți sufletești (ură, durere, nepăsare, gînd, minte, spaimă, mulțumire, vis, iubire, idei, dor, simțire, suflet). Prin epitetele aparținînd acestui sector, Eminescu ni se arată ca un observator al vieții sufletești, atent la multele ei reacții și înfățișări.

Eminescu întrebuințează și procedeul epitetelor fizice pentru termeni morali : *Adînc, amar, dulce, rece, crud, copt, fin, obscur, candid, plin, lin, greu, molatec, încremenit, stins, curat* etc. sînt, în sensul lor propriu, adjective-adverbe care denumesc însușiri ale lumii fizice. Stabilind comparația între ele și unele calități ale fenomenelor sufletești,

și găsind asemănări între unele și altele, limba leagă adeseori de numele fenomenelor sufletești epitete care, la origine, se dădeau numai fenomenelor și lucrurilor fizice. Eminescu folosește pretutindeni astfel de asociații epitetice, vorbind despre : *dulce liniștire (O călărire în zori), plînge amar (Speranța), amara mîngîiere (Amorul unei marmure), nici-o scînteie-ntr-însul* [în om] *nu-i candidă și plină (Împărat și proletar), simțirea crudă (Despărțire), basme... adînce (Epigonii), mulțumire adîncă (Înger și demon) evlavie adîncă (Scrisoarea II),* [ochii] *lucesc adînc himeric (Luceafărul)*[1], *un gînd fin și obscur (Melancolie), vîrstă crudă și necoaptă (Pajul Cupidon), simțirea crudă (Despărțire), fioros de dulce de pe buza ta cuvîntu-i (Scrisoarea IV), mă simt nemuritor și rece (Luceafărul),* [ochii tăi] *se uită dulci și galeși (Cînd amintirile...), a mea iubire e-atîta de curată (Nu mă-nțelegi)* etc. Din asociația îndelungă a termenilor morali cu epitetele lor fizice, s-a produs o contaminare care ne face să ne reprezentăm, atunci cînd le găsim pe acestea din urmă într-un context, numai nuanța lor morală. Îți trebuie un moment de reflecție pentru a înțelege, atunci cînd întîmpini legătura de cuvinte *vîrsta crudă* sau *plîns amar,* că epitetul lor este împrumutat lumii fizice. De asemenea, unele dintre aceste epitete fizice conțin în ele și o nuanță de apreciere, încît este destul de greu să le deosebești de epitetele apreciative. Procedeul asocierii unor epitete fizice cu termeni morali este atît de obișnuit în limbă, încît Eminescu simte nevoia să-l învie, sprijinind epitetul fizic prin alt epitet, ca atunci cînd vorbește despre un *gînd fin și obscur, ochi dulci și galeși, basme mistice, adînce* etc.

Procedeul invers celui descris mai înainte, adică asocierea unui epitet moral cu un termen care exprimă o realitate fizică, este unul dintre cele mai frecvente și mai fericit întrebuințate de Eminescu. Îl găsim pretutindeni în creația eminesciană. Evident, cînd dorim să identificăm acest tip de asociație epitetică, nu putem să înregistrăm și epitetele morale ale aspectelor figurii omenești, căci ceea ce numim *expresie* într-o figură este totdeauna desemnat prin epitete morale *(ochii triști, veseli, privirea crudă, frunte gînditoare* etc.*).* Nu vom trece deci în categoria epitetelor de care ne ocupăm aici pe acelea care caracterizează expresia figurii, oricît de fericite ar fi ele, precum : *ochii cuvioși (Făt-frumos din tei), un zîmbet înnecat fermecător (ib.), ochii plini d-eres (Călin), un zîmbet trist și sfînt (Strigoii), flămînzii ochi (ib.), frunte plină de gînduri (Scrisoarea I), gene ostenite (ib.), zîmbetul fățarnic (Kamadeva).* În schimb, alegem din mulțimea epitetelor morale ale unor termeni fizici, legături de cuvinte, precum : *poetic murmur (O călărire în zori), poetic labirint* [al codrului] *(Din străinătate), pasuri melancolici* [ai curcanilor] *(Cugetările sărmanului Dionis), murmur duios de ape (Făt-frumos din tei),*

---

[1] Asupra epitetului *adînc,* v. și mai jos D III.

[Cornul începu să sune] *fermecat și dureros (ib.), conture triste* [ale unei ruini] *(Melancolie), singuratice izvoare (Dorința), blînda batere de vînt (ib.), armonia codrului bătut de vînturi (ib.), castelul singuratic (Călin), tristă-i firea (ib.), vîntul sperios (ib.), apa sună somnoroasă (Freamăt de codru), cornul plin de jale (ib.), îi răspunde codrul verde, fermecat și dureros (Lasă-ți lumea ta...), tînguiosul bucium (ib.), istovit și trist izvor (Te duci...).* Valoarea poeziei eminesciene stă în mare măsură în întrebuințarea acestui procedeu. Grație lui, natura dobîndește o viață interioară, sunetele și priveliștile se însuflețesc, tot ce este văzut și auzit se îmbogățește cu o expresie, cum n-o mai realizase nici unul dintre poeții români, mai vechi sau contemporani. Epitetul astfel ales este însă și o personificare. Simțim că pentru a lega un epitet moral de înfățișările lumii fizice, poetul a dat o personalitate acestora din urmă și a constrîns și pe cititorul său să facă la fel. Dar asupra legăturii dintre epitet și personificare vom reveni cînd vom studia raportul dintre figurile de stil.

Epitetele fizice ale unor cuvinte care exprimă realități fizice, adică acele epitete care notează sunetul și culoarea acestor realități, efectele lor de lumină, calitățile lor de gust, miros, de temperatură, cele tactile, formale, dimensiunile și mișcarea lor, alcătuiesc cea din urmă categorie a epitetelor considerate după obiectul lor. Epitetele fizice ale unor termeni fizici sînt cele care manifestă mai bine puterea de observație și de reprezentare senzorială a poetului. Dacă în împrejurarea tuturor celorlalte categorii estetice de epitete, poetul ne apărea mai degrabă cufundat în sine, atent la propriile lui fenomene sufletești, în care găsea putința de a le înțelege, pe ale altora sau pe care le atribuia priveliștilor naturii, de data aceasta el iese din sine însuși și înregistrează ceea ce se arată și se petrece în afară de el. Eminescu a realizat unele dintre cele mai de seamă efecte poetice ale sale prin întrebuințarea epitetului fizic al unor termeni fizici. Împrejurarea ne apare limpede mai ales atunci cînd comparăm între ele epitetele primei sale perioade de creație cu acelea ale perioadelor ulterioare. În cele dintîi poezii ale sale, epitetul nu face altceva decît să exprime o calitate pe care o cuprinde în sine noțiunea cu care se leagă, de pildă, *voal subțire (O călărire în zori),* sau însușiri pe care le vede oricine : *cipru verde (La moartea lui A. P.), narcisele albe (O călărire în zori), capul tău cel blond (De ce să mori tu?), buclele-ți de aur (Locul aripelor),* sau nuanțe ale aparenței de mult și adeseori observate : *steluțe tremurătoare (Nu e steluță).* Cu timpul însă aspectele lumii sensibile, notate de poet prin epitetele sale, se diferențiază, adică ajung să noteze acele trăsături care dau măsura întregii lui puteri de observație și reprezentare, precum : *oglinda-i* [a Nilului] *galben clară (Egipetul), nisipuri argintoase (ib.), fum vînăt de tămîie (Făt-frumos din tei), bogată-n întinderi stă lumea-n promoroacă (Melancolie), răgușit tomnatec vrăjește trist un greer (ib.), Neguri albe, strălucite/ Naște luna argintie (Crăiasa*

din poveşti), izvorul care tremură pe prund (Dorinţa), mocnitul întunerec (Călin), miroase-adormitoare văzduhul îl îngreun (Scrisoarea IV) etc. Uneori poetul întrebuinţează cîte un epitet care aparţine altei regiuni decît aceea a obiectului cu care se asociază. Procedeul este izbitor mai ales atunci cînd regiunea senzorială a obiectului caracterizat şi aceea a epitetului său nu sînt prea apropiate. Astfel, gustul şi mirosul stau într-o strînsă legătură, senzaţiile gustative şi olfactive se prezintă mai totdeauna în unităţi greu de analizat, încît *mirosul dulce (Mitologicale)* şi *mireasma piperată (Călin)*, întrunesc expresia a două senzaţii destul de apropiate şi efectul asocierii lor nu este prea surprinzător. *Luna* este însă un obiect văzut şi poetul ne surprinde prin adevărul neaşteptat al notaţiei sale, atunci cînd îi ataşează un epitet tactil, vorbind despre *luna moale (Călin)*. La fel se întîmplă cu *molatice valuri (Diamantul Nordului), briliante umezi (Rime alegorice), miros răcoros (ib.), o lumină aromată (Miradoniz), uscat foşni mătasea (Scrisoarea IV* ; cp. *uscata foşnire/ A poalelor lungi de mătase subţire, Diamantul Nordului), umbra umedă (Scrisoarea V)*. Prin toate aceste mijloace ajunge Eminescu să înfăţişeze realitatea în toată bogăţia şi variaţia ei.

2. Sfera şi frecvenţa epitetului

Epitetul caracterizează un obiect prin reacţiile apreciative pe care le trezeşte sau prin una din însuşirile lui morale sau fizice. Dar caracterele obiectelor notate de epitet pot aparţine clasei întregi a acelor obiecte (genului, speţei), sau numai unora dintre ele. Vorbim în primul caz de epitetul *ornant* şi, în cel de-al doilea, de epitetul individual. Uneori epitetul ornant se impune prin tradiţie literară. Întîmpinăm atunci epitetul *stereotip*. Dimpotrivă, alteori epitetul n-a apărut niciodată împreună cu termenul pe care-l determină şi asociaţia lor este foarte rară. Avem de-a face cu epitetul *rar*. Raritatea provine din faptul că epitetul şi cuvîntul pe care îl determină provin din regiuni deosebite şi mai mult sau mai puţin îndepărtate ale realităţii. Cînd aceste regiuni sînt nu numai îndepărtate, dar şi opuse, întîlnim epitetul *antitetic*, căruia vechile tratate de retorică îi dădeau numele de *oxymoron*. Toate aceste specii de epitete pot fi apreciative sau evocative (morale sau fizice). Să le urmărim la Eminescu.

a. Epitetul ornant a fost unul dintre cele mai folosite de poezia clasică. Progresele realismului în literatură au eliminat însă în mare măsură epitetul ornant, noua tehnică literară cerînd mai degrabă caracteristica obiectelor individuale asupra cărora observaţia scriitorilor s-a îndreptat din ce în ce mai insistent, decît caracterizarea genului sau a speciei lor. Scriitorii începători, a căror putere de observaţie şi reprezentare nu este pe deplin formată, se achită adeseori prin simplul epitet ornant. În pri-

mele poezii ale lui Emienscu îl întîlnim adeseori : *umbră măreață (La mormîntului lui A. P.), frumoasă Bucovină (ib.), visuri fericite (Din străinătate), fiii mîndri (ib.), falnică cunună (La Heliade), icoane sînte (Care-o fi în lume), marea turbată (Cînd marea...), Cîmpii rîzători (Din străinătate), umedul val (Frumoasă-i), ale mării unde reci (Cine-i), o frunte albă (Phylosophia copilei)* etc. Epitetul ornant s-a menținut și în perioadele mai noi ale creației eminesciene, ba chiar și în cea din urmă dintre ele, dar cu altă funcțiune stilistică. Ori de cîte ori poetul a dorit să mențină expunerea lirică la nivelul înalt al generalizării filozofice sau cînd a exprimat chiar simțirile sale cele mai intime, considerîndu-le însă dintr-un punct superior de vedere, adică tot ca un filozof dominînd prin cugetare încercările vieții, epitetul ornant a reapărut și multe din poeziile lui își datoresc frumusețea lor înaltă și pură tocmai întrebuințării epitetului ornant. Iată, de pildă, poezia *Glossă* alcătuită dintr-o serie de maxime filozofice. Poezia conține puține epitete, dar toate au un caracter generalizator ornant : *zgomote deșarte* [ale lumii], *recea cumpăn-a gîndirii, lumea-i veselă și tristă.* În *Scrisoarea II,* unde poetul ne apare în atitudinea superiorității față de micimi și josnicii, epitetul se menține de asemenea la nivelul generalizator : *limbă veche și-nțeleaptă, tainică simțire, cărările vieții fiind grele și înguste, evlavie adîncă,* sau următoarele patru versuri în care nimic nu exprimă o imagine individuală și concretă, ci totul este redat prin substantive și epitete abstracte, generalizatoare și ornante : *Atunci lumea cea gîndită pentru noi avea ființă. / Și, din contra, cea aievea ne părea cu neputință./ Azi abia vedem ce stearpă și ce aspră cale este/ Cea ce poate să convie unei inime oneste.* De asemenea, în elegia filozofică *Cu mîne zilele-ți adaogi,* puținele epitete au toate un caracter ornant : *dulcea dimineață, vecia-ntreagă,/ Priveliștile sclipitoare.../ Repaosă nestrămutate,/ Sub raza gîndului etern.* Iată și poezia de lirică intimistă *Nu mă înțelegi.* Epitetele ei sînt mai numeroase, dar nici unul nu evocă un aspect particular, ci toate se mențin în regiunea abstracțiunii : *cugetări senine, pieritorul sunet* [al cuvintelor], *duiosul vis, umbra-i* [a visului] *dulce, ochiul tău cel mîndru,* [a mea iubire e] *atît de curată, setea cea eternă* [a luminii de-ntuneric], *dorul meu e atîta de adînc și-atît de sfînt.* Prin astfel de epitete se afirmă atitudinea de superioritate filozofică a poetului față de femeia care nu l-a înțeles. Elegia *Mai am un singur dor,* una din cele mai perfecte realizări literare ale limbii noastre, nu folosește decît epitete generalizatoare și ornante : *somnul lin, cer senin, frunzișul veșted, teiul sfînt, (Aduceri aminte), m-or troieni cu drag, al mării aspru cînt.* Seninătatea înaltă și resemnată a acestei elegii se datorește, în mare măsură, felului epitetelor sale. Dînd această funcțiune stilistică epitetului ornant, Eminescu a atins simplitatea sublimă a clasicismului. Se înțelege atunci că și în poeziile care folosesc simboluri sau forme ale clasicismului, ca *Odă în metru antic,* sau *Diana,* epitetele nu coboară niciodată sub nivelul generalizării celei

mai înalte : [poetul e] *pururi tînăr*, [el arde] *jalnic* [dar va reînvia] *luminos* [ca pasărea Phoenix], [deci] *piară-mi ochii turburători din cale* [poetul aspiră către] *nepăsare tristă* etc., *(Odă)*. În *Diana*, o poezie de dragoste cu elemente de pastel, toate epitetele sînt generalizatoare și ornante : *glas ciripitor* [al păsărilor], *oglindă mișcătoare* [a izvorului], *apă vecinic călătoare, glasul tainic de izvor, verdele covor, ochii mari, umeri goi, un trup înalt și mlădiat, ea trece mîndră la vînat*. Imaginea femeii, pe care o aseamănă cu Diana, are simplitatea și grația marmurelor antice, care joacă de altfel un rol atît de însemnat în comparațiile și metaforele poetului. Clasicismul lui Eminescu, în perioada finală a creației sale, se datorește în mare parte sferei generale a epitetului folosit.

b. În cele dintîi poezii ale sale, Eminescu a folosit un număr relativ mic de epitete, care reveneau cu mare frecvență și care proveneau din tradiția literară. Întîlnim deci destul de des, în prima perioadă a creației eminesciene, epitete stereotipe. Vom înșira mai jos cîteva din ele, comparîndu-le cu locuri paralele din unii poeți înaintași, ca Alecsandri și Bolintineanu. Interesant va fi a vedea ce devine uneori epitetul stereotip la Eminescu, ce valori noi îi dă mai ales în perioadele ulterioare ale creației sale :

Alb (dalb) : *dalbă stea (La mormîntul lui A. P.), narcisele albe (O călărire în zori), norii cei albi de argint (Frumoasă-i), o frunte albă (Phylosophia copilei), albe zîne (Ondina)*, etc. Locuri paralele la Alecsandri : *albă lună (Noaptea Sfîntului Andrei*, în *Mărgăritărele), urme albe pe omătul alb (Întoarcerea în țară*, în *Suvenire), năframa albă (Crai nou*, în *Doine), cal alb (Andrii Popa*, în *Doine, Groza, ib., Strigoiul, ib.), albe lăcrămioare (Ceasul rău, ib.), a zilei albă rază (Visul lui Petru Rareș*, în *Mărgăritărele)* etc. Comparînd epitetul *alb* la Eminescu și la înaintașul său, observăm îndată că pe cînd Alecsandri îl întrebuința ca epitet fizic al unor termeni fizici, la Eminescu el apare și ca epitet fizic al unui termen moral : *îngerul cu rîsul d-albă veselie (Care-o fi în lume...)*, apoi ca epitet fizic al unui termen fizic dintr-o regiune senzorială deosebită : *dalbe cîntări (O călărire în zori)*. Eminescu acordă deci acestui epitet o valoare nouă. *Alb* va apărea și mai tîrziu la Eminescu, dar cu o putere de evocare superioară : *neguri albe, strălucite (Crăiasa din povești), cercuri albe* [ale lacului] *(Lacul), albele izvoare (Povestea codrului)*.

Blînd : *lumină blîndă (O călărire în zori), șoapta-mi blîndă de amor (ib.), notele murinde, Blînd... zbor (La o artistă), blîndă magie (Ondina)* etc. Locuri paralele la Alecsandri : *Ca o șoaptă blîndă, ca un blînd suspin (Visul*, în *Suvenire), În blîndul luceafăr am un înger blînd (Întoarcerea în țară, ib.), o ființă blîndă (Umbrei lui Nicu Ghica, ib.), sufletelor blînde cerul e deschis (ib.), blînde glasuri (Bosforul, ib.), blînde șoapte (Crai nou*, în *Doine, 8 mart*, în *Lăcrimioare), Blînzi erau ochii, blîndă era fața, Blînd era glasul celui străin (Crai nou*, în *Doine), Era blînda oră...*

(8 mart, în *Lăcrimioare). Blînd* este un epitet moral, dar ambii poeții îl asociază și cu termeni fizici : *oră blîndă* (Alecsandri), *lumină blîndă* (Eminescu). Pe această linie, Eminescu va găsi, mai tîrziu, versul cu mare putere evocativă : *S-aud cum blînde cad Izvoarele-ntr-una (Iar cînd voi fi pămînt...), sau blînda batere de vînt (Dorința).*

D u l c e apare de nenumărate ori la Eminescu, Alecsandri și Bolintineanu. Este unul dintre epitetele de care epoca nu numai a uzat, dar a și abuzat. Am putea transcrie pagini întregi reproducînd locurile în care apare la Eminescu: *înger de dulce amor (Care-o fi în lume...) floare mîndră, dulce, răpitoare (De-aș avea), Să-ți cînt dulce, dulce tainic (O călărire în zori), dulci plaiuri (Din străinătate), dulce liniștire (ib.), (Speranța) mîngîie dulce (Speranța), o flamă dulce (Amicului F. I.), geamătul dulce (Frumoasă-i)* etc. La Alecsandri: *taină dulce (Visul,* în *Suvenire), Cînd iubirea dulce inima-mpresoară (ib.), glasul dulce (ib.), dulci poeți (Odă la Bahlui, ib.), dulce-i glasul tău (Frumoasă copiliță, ib.), suvenirul dulce (Pe un album, ib.), în țara mea dulce (Întoarcerea în țară, ib.), dulcile lumine (La moartea lui P. Cazimir), dulci sărutări (Dridri, ib.), dulce veselie (ib.), dulcele amor (ib.)* etc., etc. La Bolintineanu : *soarele dulce (Cîntec din exil,* în *Reverie), imaginea ta dulce (ib.), dulci șoapte (Îngerii la rugăciune, ib.), speranță dulce (ib.), parfumul dulce (ib.), o cugetare dulce (O cugetare ib.), dulcea ei cătare (Mireasa mormîntului, ib.), dulci vederi (Robie),* în *Florile Bosforului)* etc., etc. Față de o întrebuințare atît de insistentă, s-ar fi părut că epitetul este compromis, dar Eminescu îl introduce în asociații noi, cu intensă putere evocativă : *dulce vecinicie* [a ochilor] *(Călin), Dulce noaptea lor se stinge* [a ochilor] *(ib.), ochi-ți ucizători de dulci (Strigoii), dulci evlavii (Sonet III), durerea mea cea dulce (Scrisoarea III), dulce și fermecătoare jale (Scrisoarea V), Culmea dulcii muzice de sfere (ib.), dureros de dulce (Odă).*

J a l n i c (d e j a l e), t î n g u i o s (t î n g u i t o r). Jalnic, la Alecsandri, apare mai ales în legătură cu moartea. *Ai tăi vechi și dragi tovarăși... La lăcașul tău de moarte te duc jalnic suspinînd (Maiorului Iancu Bran,* în *Suvenire), Vom șopti jalnic dragul tău nume (La mormîntul lui Gr. Romalo, ib.), Umbra-i e-ngînată jalnic, lin ușor,/ De-al codrului freamăt și de-al nostru dor (Umbrei lui Nicu Ghica, ib.), Cu durere jalnic geme (Strigoiul,* în *Doine),* dar și în alte împrejurări lugubre : [Călătorul] *aude un glas jalnic (Baba Cloanța, ib.), țipăt jalnic (Crai nou, ib.).* Eminescu va lega acest epitet de expresia unor situații sau aspecte care n-au nimic funebru sau lugubru, în prima perioadă sau în cele următoare : *Silfele vin jalnic prin lilii să se culce (La Heliade), Cîntul jalnic (O călărire în zori), buciumul sună cu jale (Sara pe deal),* [el îi] *grăi cu grai de jale* etc. *Jalnic* devine astfel epitetul melancoliei. Cu aceeași accepțiune apare și *tînguitor, tînguios : cîntări tînguitoare (Despărțire), ar vorbi tînguitor (Scrisoarea V), tînguiosul bucium (Lasă-ți lumea), tînguiosul glas de clopot (Călin).*

L i n e deseori întrebuințat de Eminescu: *lacul... lin (Frumoasă-i)* [apa ce] *tremură lin (ib.), o flamă, lină (Amicului F. I.), glas... lin (La o artistă), visul ce-se-mbină... lin (ib.)*, etc., ca și de Alecsandri: *Sau nu curge lină apă la pîrău (Păsărica,* în *Suvenire), Apa-i lină, frate,/ Frunza lin se bate (ib.), Plutind în valuri line (Adio Moldovei, ib.)*, [pasărea] *adoarme lin (Crai nou,* în *Doine), O, dragă, lină stea (Steluța,* în *Lăcrimioare), viața curge lin (O noapte la țară, ib.), văpaie lină (ib.), luciul lin al mării (Veneția, ib.)*, de Bolintineanu : *traiul lin (O fată tînără, în Reverii), zile line (Cîntec din exil, ib.), ascunzîndu-ți fața lină (La... ib.), Luat-ai zborul lin către cer (La o nălucire iubită, ib.), umbră lină (Ghiaura,* în *Florile Bosforului), linul Bosfor (id., ib.), horă lină (Leili, ib.)*. Epitetul trece și în poeziile de mai tîrziu ale lui Eminescu, fără o deosebită împrospătare a lui : [luna] *lin pătruns-a prin ferești (Scrisoarea IV), apa-ntunecoasă lin se scutură de vînt (Scrisoarea IV), somnul lin (Mai am un singur dor)* etc.

U ș o r apare destul de des în poeziile de tinerețe ale lui Eminescu: [Speranța] *alină ușor (Speranța), umbră ușoară (O călărire în zori), ființe ușoare (ib.), Cîntînd vesel și ușor (De-aș avea...), flutur ușor (Frumoasă-i)* etc. Epitetul făcea parte din vocabularul poetic al vremii. Îl întrebuințează Alecsandri : *În veselă horă ușoare sălta (Visul,* în *Suvenire), Unde curg, șoptesc ușor (Adio Moldovei, ib.), vis ușor (La mormîntul lui Gr. Romalo, ib.), Pe muchi de prăpăstii lunecînd ușor (Întoarcerea în țară, ib.), pasărea ușoară (Maghiara,* în *Doine), lebede ușoare (Strofe,* în *Suvenire)* etc., și Bolintineanu : *umbrele ușoare (Călătorul și sufletul,* în *Reverii), caii ușori (La Piramide, ib.), o umbră ușoară (Leili,* în *Florile Bosforului, Ioana,* în *Macedonele), pășește-ușor (Peștera Mușților,* în *Basme)* etc. Mai tîrziu, epitetul acesta, cu funcțiune ornantă, apare mai rar la Eminescu (totuși: *Ușor el trece ca pe prag/ Pe marginea ferestei (Luceafărul)*. Interesant este cum îl înlocuiește printr-o notație mai expresivă în *Diana : Ea trece mîndră la vînat/ Și peste frunze fără număr/ Abia o urmă a lăsat.*

T a i n i c (î n t a i n ă) exprimă calitatea a ceea ce este misterios, ascuns, secret. Eminescu l-a întrebuințat de nenumărate ori, începînd din primele lui poezii. [Îngerii] *'ntonă tainic (La mormîntul lui A. P.)*, [umbra] *se-ncovoaie tainic (O călărire în zori)*, [Ale sorții plîngeri] *îngînate... tainic (La Bucovina), doru-mi tainic, glas tainic (La o artistă), o flamă tainică (Amicului F. I.)*. Epitetul acesta este deseori folosit și de Alecsandri: *lună... tainică (Bosforul,* în *Suvenire), Era la ceasul tainic (ib.), tainicul ei zbor* (al gîndirii) *(Strofe, ib.), doruri tainice (Crai nou,* în *Doine), un pîrău ce curge tainic (Maghiara, ib.), Mii de flăcări albăstrele/ Se văd tainic fluturînd (Strigoiul,* în *Doine), tainică lumină (Steluța,* în *Lăcrimioare), tainice plăceri (8 mart, ib.), tainica uimire (De crezi în poezie, ib). Tainic* revine adesea și în perioadele de mai tîrziu ale lui Eminescu, dar deodată se produce întrebuințarea lui cu o mare putere evocatoare : [Vorbește

Cătălina] *Și tainic genele le plec/ Căci mi le împle plînsul/ Cînd ale apei valuri trec/ Călătorind spre dînsul (Luceafărul).*

V e r d e e culoarea naturii, la Eminescu ca și la mulți dintre contemporanii și înaintașii lui. Eminescu scrie : *iarbă verde (De-aș avea), lacul cel verde (Frumoasă-i), dumbrava cea verde (ib.), verde covor* (metaforic *ib.*), *țărmuri verzi (Cînd privești oglinda mării), noianul mării verde (ib.), verzi dumbrăvi (Epigonii)* etc. Alecsandri scrie : *a Asiei verzi maluri (Bosforul,* în *Suvenire), culme verde (Ceasul rău,* în *Doine), verzi maluri (Ce gîndești, o ! Margarită ?* în *Mărgăritărele)* etc. Stereotipismul acestui epitet provine din poezia populară. Eminescu l-a întrebuințat și mai tîrziu, dar o dată într-o asociație mai neobișnuită : [luna] *pătează umbra verde cu misterioase dungi (Scrisoarea V).* Epitetul nu mai pare aici ornant, ci el pictează un aspect particular al naturii.

Exemplele s-ar putea înmulți, dar ele n-ar arăta altceva decît că primind adeseori epitetele stereotipe impuse prin tradiție și convenție literară, Eminescu ajunge în multe cazuri să le dea înțelesuri și valori noi.

c. Epitetul individual nu evocă o trăsătură caracteristică pentru întreaga clasă a obiectului, adică pentru genul sau specia lui, așa cum face epitetul ornant, ci o trăsătură proprie și individuală a obiectului însuși. În fața mîinii unui bătrîn, poetul care se mulțumește cu epitetul ornant sau îl folosește pentru alte scopuri va vorbi despre *bătrîna mînă,* despre *mîna vlăguită,* sau cum face Eminescu însuși, alegînd epitetul cel mai general, despre *mîna cea veche a-nvățaților mireni (Epigonii).* Dar cînd poetul a văzut această mînă și ajunge să și-o reprezinte limpede, el va nota : *mîna lui* [a împăratului bătrîn] *zbîrcită, uscată, însă tare (Diamantul Nordului).* La baza epitetelor individuale stă un act autentic de observație. Prin epitetele individuale pătrunde realismul, ca tehnică literară, în poezia lui Eminescu. Multe din imaginile cele mai evocatoare ale poetului sînt obținute prin notarea unui epitet individual, o operație care dă naștere uneori și altei figuri de stil. Epitetele individuale apar mai ales în poezia de maturitate a lui Eminescu. Dăm cîteva exemple : *colțuroasa coroană (Mitologicale, Memento mori ; Diamantul Nordului : coroană în colțuri),* [Lebedele pe o apă] *Cu aripi întinse o scutur și-o taie în cercuri murinde și brazde bălaie (Diamantul Nordului), vînăta umbră a serei (ib.), Subțirile neguri păreau pînzărie de brum-argintoasă, lucind viorie (ib.), o lampă-ntinde limb-avară și subțire/Sfîrîind în aer bolnav (Înger și demon), părul ce-mi ajunge la călcîie (Făt-frumos din tei),* [pînza de păianjen] *tremurînd ea licurește (Călin), ușoara-nvinețire a subțirilor mătăsuri (ib.), tîmpla bate liniștită ca o umbră viorie (ib.), ale ei buze... vinete și supte (ib.), mișcarea creață* [a apei] *(ib.), Hîrîită, noduroasă, stă în colb rîșnița veche (ib.),* [o fereastră prin care trece] *o dungă mohorîtă și gălbuie (ib.), Flori albastre tremur ude în văzduhul tămîiet (ib.), Lacul care-n tremur somnoros și lin se bate (ib.),* [monahi] *cu ochii stinși sub gene* [preoți bă-

trîni] *cu gîngavele glasuri (Strigoii), cucoşul răguşit (ib.),* [şoareci] *Cu uşor măruntul mers (Singurătate), mîni subţiri şi reci (Departe sînt de tine, Sonet I), îmbrăţişări de braţe reci (Atît de fragedă...), ochii tăi fierbinţi (ib.), grele picuri* [de ploaie] *(Sonet I), roase plicuri (ib.), un moale pas abia atins de scînduri (ib.), ochi mari şi mînă rece (Sonet II), privirea-mpăroşată şi la fălci umflat şi buged (Scrisoarea III), cercuri tremurînde* [ale apei] *(Scrisoarea IV), ochii mari, bătînd închişi (Luceafărul), Răsare luna liniştit/Şi tremurînd din apă; peste arbori răsfiraţi* [răsare luna] *(Cînd amintirile...), un cuvînt şoptit pe jumătate (Ce e amorul ?), un pas făcut alene (ib.), cărări cu cotituri (Lasă-ţi lumea...), mînă friguroasă (Din valurile vremii...)* etc. Prin epitetele ei individuale, poezia lui Eminescu evocă cu o forţă pe care n-o mai atinsese nici unul dintre poeţii înaintaşi, lumea înregistrată prin simţuri. Toate organele senzoriale ale poetului sînt treze : urechea aude *mersul uşor şi mărunt al şoarecilor,* cum sună cuvîntul *rostit pe jumătate* al cuiva sufocat de emoţie, *pasul moale, abia atins de scînduri* al iubitei care se apropie în taină, *picurii grei ai ploii* de toamnă ; simţul temperaturii înregistrează mîna *rece, friguroasă,* a femeii iubite, îmbrăţişările ei de *braţe reci ;* mirosul percepe văzduhul *tămîiet ;* dar mai cu seamă simţul vederii are o acuitate neobişnuită în perceperea formelor, a culorilor, a mişcărilor naturii, nuanţele cele mai fine şi mai greu de înregistrat ale expresiei omeneşti : *ochii care bat închişi, umbra viorie a tîmplei care bate liniştită.* Poetul se dovedeşte, prin întrebuinţarea atît de fericită a epitetului individual, un puternic tip senzorial, dar mai cu seamă vizual. Desigur, toate înfăţişările notate de el sînt expresive ; ele nu sînt simple modificări ale suprafeţei aparente a lucrurilor şi fiinţelor, ci manifestări ale unei vieţi lăuntrice care ne vorbeşte cu forţă şi căldură.

d. Epitetele individuale leagă de numele unor fiinţe, ale unor lucruri sau acţiuni, expresia unor însuşiri rareori notate, graţie unor facultăţi deosebite a observaţiei şi reprezentării. Din acest punct de vedere toate epitetele individuale sînt şi epitete *rare ;* ele stîrnesc în mintea cititorului efectul unei surprize care întregeşte interesul şi plăcerea cu care străbatem paginile unui scriitor de seamă. Cînd întîlnim la Eminescu legătura de cuvinte *zăpada viorie* [a obrajilor], ne bucurăm nu numai de adevărul, dar şi de noutatea acestei împerecheri, deoarece *zăpada,* adeseori asociată cu adjectivele *albă, curată, afînată* etc., nu fusese niciodată legată cu *viorie.* De asemenea *înaltă* în versul : *Zgomotul creştea ca marea turburată şi înaltă (Scrisoarea III),* vrea să indice o mare atît de agitată încît valurile ei furtunoase ating puncte foarte înalte : o situaţie pentru care poetul foloseşte un epitet niciodată pus lîngă *mare.* Pentru unităţile prozodice : *iambi şi dactili,* se găsesc epitetele *iambii suitori, săltăreţele dactile (Scrisoarea II),* indicînd atît de fericit chipul în care se succedă înlăuntrul lor silabele

neaccentuate și cele accentuate și producînd o alăturare inedită. *Mucuri* [de lumînare] *ostenite* înseamnă „care abia mai ard", „care sînt gata să se stingă"; nimeni nu mai pusese aceste cuvinte unul lîngă altul. M. Sadoveanu a observat odată, în legătură cu Eminescu : *vorbele care, despărțite și izolate de la începutul limbii, dintr-o dată se cunosc și se logodesc într-o bucurie tainică*[1]. Dar pentru a putea vorbi de *epitete rare*, în înțelesul special și mai restrîns pe care îl dăm acestei expresii, determinantul unui substantiv sau verb trebuie să prezinte o noutate nu numai prin conținutul, dar și prin forma lui, trebuie adică să prezinte însușirea noutății sau a rarității lexicale. Astfel, simțim ca un epitet rar pe *prostatec* în *prostatecele nări*, care, la prima vedere, nu înseamnă altceva decît *nările unui prost*. *Prostatec* este un derivat de la *prost* cu sufixul *-atec*, obținut prin analogie cu *îndemînatec* si păstrînd ceva din răsunetul acestei analogii. Cînd deci Eminescu scrie : *Și prostatecele nări/Și le umflă orșicine* [ca un semn că se simte măgulit] *în savante adunări/Cînd de tine se vorbește (Scrisoarea I)*, ni se sugerează ideea că, ascultînd biografia coborîtoare a poetului și aprobînd-o, speculantul de mai tîrziu al gloriei poetului își închipuie că dovedește o îndemînare, o abilitate specială în acțiunea de a se scuza pe sine însuși. În *prostatecele nări*, poetul satiric izbutește deci să exprime nuanța diferențială a indignării sale, și o face printr-un cuvînt puțin obișnuit și care ne reține[2]. Tot astfel, împerecherea de cuvinte *privirea împăroșată* ne oprește prin raritatea epitetului. Această raritate provine nu numai din adevărul lui (pentru un om cu sprîncene prea stufoase, animalice), dar și din frecvența cu totul rară a cuvîntului, format prin compunerea cu prefixul *în-* de la *păros*. Acest din urmă cuvînt, derivat el însuși cu sufixul *-os* de la *păr*, nu produce altă derivație, în afară de acest *împăroșat* care ne reține în poezia lui Eminescu. Alt epitet rar ne izbește în *pasuri melancolici* [ai curcanilor] *(Cugetările sărmanului Dionis)*, unde *melancolic* redă mișcarea gravă și înceată a pașilor acestor păsări de curte, stăpînite parcă de o tristețe dulce, dar care, aplicat aici, obține un voit efect umoristic. *Microscopice popoare (Scrisoarea I)* sînt nu numai niște popoare *mici*, dar si unele atît de mici încît nu le poți vedea decît cu instrumente speciale de mărire, cu microscoape, dacă le privești din unghiul filozofic al originilor și scopurilor finale ale lumii. Alegînd acest epitet, Eminescu exprimă compătimirea sa umană într-o formă amar-ironică. În unele împrejurări însă epitetele rare sînt mai puțin expresive, calitatea lor provenind fie din faptul că sînt formații personale sau de epocă, de exemplu *neguri mormîntare (Ondina, Cîntecul lăutarului)*, format prin analogie cu *funerare*, sau *auros, auree*, datorite lui Bolinti-

---

[1] M. Sadoveanu, în „Prefața" la M. Eminescu, „Poezii" (Biblioteca pentru toți).

[2] Totuși epitetul nu mai este simțit ca rar în *amoru-i prostatec (Diamantul Nordului)*, unde lipsește intenția evocatoare din *Scrisoarea I*.

neanu[1], în *Cînd din stele auroase Noaptea vine-ncetişor (Misterele nopţii), stele auroase (Povestea magului călător în stele), părul de auree mătase (Memento mori);* fie că sînt neologisme cu unele derivaţii formate în limba noastră, ca, de exemplu : *lumini opalici (Rime alegorice), ape oceanice (Memento mori), cîrduri beduine (ib.), oglindă diamantină (ib.), zîmbiri aeriene* (adică uşoare ca aerul. *În căutarea Seherezadei), fiinţa-i aeriană (Înger şi demon), Ileana Cosînzeana... uşoară aeriană (Cînd Crivăţul cu iarna, odorante roade* (Dacă treci cîmpiile azure), uneori neologisme care n-au rămas în limbă : *inima maratră (Mureşanu,* fragment din *1869), ochiul vil (Împărat şi proletar)* sau latinismele *audace* (de la *audax*), *alumn* (de la *alumnus*=copil în epoca de formaţie, elev, şcolar) în versurile : *caicele audace (Memento mori), ochii lui audaci (ib.), Diac tomnatec şi alumn* (adică şi bătrîn şi tînăr, cf. *Umbra lui Istrate Dabija-Vodă*). Eminescu n-a abuzat însă de raritatea pur lexicală a epitetului, preferînd totdeauna, dar mai ales în epoca maturităţii sale, o limbă simplă şi firească.

e. Uneori însuşirea pe care poetul o adaugă unui nume nu este numai puţin observată, ea nu este numai căutată şi găsită într-o sferă de reprezentări rareori asociată cu acel nume, dar însuşirea poate părea de-a dreptul opusă calităţilor pe care i le acordăm în genere. Avem, în acest caz, *epitetul antitetic* (oxymoron). Un bulgăr, de pildă, este o bucată de pămînt cu formă neregulată, aşa cum se desprinde cînd ari pămîntul cu plugul sau îl răscoleşti cu sapa. Bulgărul este o bucată de materie solidă (cp. *bulgăr de granit, Împărat şi proletar),* dar poetul leagă de acest cuvînt un epitet antitetic, cînd vorbeşte de *bulgări fluizi* [ai izvoarelor] *(Călin).* Tot astfel noţiunea de *farmec* se leagă îndeobşte cu reprezentarea unor sentimente plăcute : poetul îi atribuie însă un epitet antitetic, atunci cînd vorbeşte de *farmec dureros (Povestea teiului).* Eminescu n-a folosit prea deseori epitetul antitetic, aşa cum fac scriitorii care cultivă paradoxul. Dar pentru exprimarea sentimentului iubirii sau a sunetelor care par s-o manifeste (sunetul cornului, o temă deseori reluată de romantici), Eminescu a revenit necontenit la asocierea dintre expresia durerii şi a voluptăţii, fie că asocierea aceasta se produce între un nume şi determinantul lui, fie că antiteza există între cele două epitete ale unui al treilea termen : *amoroasă-dulce jale (Strigoii), dulce jale (Călin), A privirei ei tiranică dulceaţă (Rime alegorice), Suferinţă tu, dureros de dulce*

[1] Cp. Bolintineanu *(Reverii) : aurele zori (Călătorul şi sufletul), aripi auroase* (ale fluturilor) *(La Patrie), aurele-i bucle (Fecioara), Palatul acesta d-aure cîntări (Cîntece şi sărutări), genele lungi aurele (Ioana,* în *Macedonele), d-aure cîntări* etc. Nu trebuie confundat acest adjectiv cu subst. *aurea (pl. aurele)* care, la Bolintineanu, pare să înseimne vînt uşor, adiere : *Aurele line (Leili, în Florile Bosforului), aureea adie (Călătorul şi sufletul, în Reverii), 'Nalţe-se o melodie / P-aure ce-n noapte zbor (Îngerii la rugăciune), D-aurele legănată / În eterul înflorit (La o rîndunică, ib.), Cosiţa-i voluptoasă, în aurea scînteie (Cleopatra, ib.).*

(Odă), ochi-ţi ucizători de dulci (Strigoii), dulce şi fermecătoare jale (Scrisoarea V), Îi răspunde codrul verde, Fermecat şi dureros (Lasă-ţi lumea...) [Cornul începu să sune] *fermecat şi dureros (Făt-frumos din tei), ucigătoare visuri de plăcere (Iubind în taină...).* Frecvenţa destul de mare a epitetului antitetic în exprimarea sentimentului iubirii pune în lumină una din emoţiile tipice ale poetului.

3. Relaţia dintre epitete

Epitetele eminesciene apar singure sau în grupuri de două, trei sau mai multe, adică perechi sau în lanţ. Între epitetele astfel înşirate există relaţii de juxtapunere, coordonare sau subordonare. Ne vom opri un moment în faţa acestor construcţii :

a. Epitetele perechi sînt juxtapuse sau coordonate, adică nelegate sau legate printr-o conjuncţie. Nelegate : *zînă tristă, rece (Lidia), lumină blîndă, lină (O călărire în zori), ochiul ei* [al lunei] *mîndru, triumfal (Împărat şi proletar), basme mitice, adînce (Epigonii), noaptea-i clară, luminoasă (Egipetul), ochii ei cei mari albaştri (Înger şi demon), surîsul blînd, vergin (Venere şi Madonă), un zîmbet/ Înnecat, fermecător (Făt-frumos din tei),* [amintirile] *cad grele, mîngîioase (Singurătate)* etc. Legate : *cîntînd vesel şi uşor (De-aş avea...),* [femeia] *dulce şi iubită (Care-o fi în lume...), amoru-mi trist şi rece (Venere şi Madonă), visări dulci şi senine (ib.), Daniil cel trist şi mic (Epigonii), haină de umbre şi raze (Înger şi demon), păr bogat şi negru (Împărat şi proletar), orînduiala cea crudă şi nedreaptă (ib.), ochi adînci şi desperaţi (ib.), teiul vechi şi sfînt (Povestea teiului), sînuri albe şi rotunde (Pajul Cupidon)* etc. Deşi juxtapunerea sau coordonarea perechilor de epitete este adeseori determinată de necesităţile măsurii versului şi ale ritmului, se poate observa pe alocuri şi o intenţie stilistică în folosirea uneia sau alteia dintre aceste două forme ale construcţiei. În *noaptea-i clară luminoasă,* cele două epitete au aceeaşi încărcătură afectivă, pentru că ele notează de fapt acelaşi aspect al nopţii sau, în tot cazul, aspecte foarte asemănătoare. În *ochii mari, albaştri,* sînt notate două însuşiri, între care poetul nu poate stabili nici o gradaţie. Succesiunea epitetelor are deci, în aceste exemple, caracterul unei enumerări care întregeşte caracterizarea unui obiect. Uneori însă al doilea epitet explică pe cel dintîi : *basme mitice, adînce,* sau cel dintîi este fizic şi al doilea moral, adică acesta din urmă aduce concluzia morală şi oarecum apreciativă a poetului : [zîmbetul e] *înnecat, fermecător,* [amintirile] *cad grele, mîngîioase.* În epitetele coordonate din *teiul vechiu şi sfînt, ochi adînci şi desperaţi,* este apoi limpede că al doilea epitet e mai puternic decît cel dintîi, e subliniat de un sentiment mai energic al poetului. Formele construcţiilor de relaţie vădesc deci din cînd în cînd cîte o semnificaţie stilistică.

b. O categorie specială a perechilor de epitete, reprezentată mai ales în postume, este aceea în care primul epitet apare ca determinativ adverbial (fără flexiune după număr, gen și caz) al celui de-al doilea. Exemple: *fața noastră sceptic-rece (Scrisoarea III), palid dulce soare (Memento mori), cer... adînc-albastru (ib.), fete... nalt-mlădioase (ib.), aspru-arcate boltiri de fereastră (Diamantul Nordului), zilele alb stinse (Povestea magului călător în stele), țapăn mort eram și fără vrere (Rime alegorice),* [un glas de corn] *melancolic blînd (ib.),* unda [unui rîu] *cea visător-bolnavă (Stam în fereastra susă)* etc. Astfel de construcții îngăduie poetului să nuanțeze caracterizările sale în forma cea mai concisă cu putință. Dar determinarea adverbială a unui adjectiv este un procedeu al limbii germane (*hässlich grün*=urît-verde, *anmutig schön*=grațios-frumos, *gewisslich-wahr*=sigur adevărat, *freundlich ernst*=prietenos-sever etc.) și reprezintă la Eminescu o înrîurire provenind din această limbă. Poetul a renunțat cu timpul la aceste forme, pe care le-a judecat, desigur, nepotrivite cu spiritul limbii noastre.

c. Lanțurile de epitete apar în poeziile de început și de tinerețe ale lui Eminescu, ca și în postumele lui : *o flamă dulce, tainică, lină (Amicului F. I.), femeie stearpă, fără suflet, fără foc (Venere și Madonă), glas blînd, dulce, încet (Epigonii), brațe albe, moi, rotunde, parfumate (Noapte),* (flori) *albe, nalte, fragezi (Egipetul), tufele ce cresc verzi, adînce, dese (ib.), zîmbirea lui deșteaptă, adîncă și tăcută (Împărat și proletar), Cer frumos, adînc-albastru, străveziu, nemărginit (Memento mori), fața slabă, tristă, adîncită (Rime alegorice), perdele albastre, înfoiate și cu stele (ib.), O vecinicie de-amor, de viață și de nebunie (ib.), lebezi mari, albe unduioase, (Povestea magului călător în stele), pasuri modeste, line, rare (ib.)* etc., sau acest lanț, poate cel mai lung : *o viață-obscură, demonic-dulce, amoroasă, spasmotică, febrilă (Gazel).* Numai rareori lanțurile de epitete manifestă un sens ascendent. Ele au mai mult un caracter enumerativ sau sînt un procedeu al limbii vorbite, al acelui mod de a te exprima care încearcă mai multe cuvinte pînă nimerește pe cel just. În poeziile de maturitate, lanțul de epitete apare mai rar.

4. Epitetul, personificarea și metafora

Am arătat în mai multe locuri ale paginilor de față cum epitetele pot avea și o altă funcțiune stilistică. Astfel, substantivul în genitiv *(a răsăritului averi)* și substantivul în cazul prepozițional *(ochi de lumină),* deși sînt niște epitete, deoarece aduc o determinare stilistică a numelui cu care se însoțesc, pot fi socotite și ca alte figuri de stil, ca niște metafore. În fine, epitetele morale ale unor termeni fizici *(istovit și trist izvor)* sînt proc[...]sul unor personificări. Observăm deci că limita dintre epitete și alte

figuri de stil este curgătoare și că, în multe cazuri, trebuie să recunoaștem determinărilor estetice ale numelor o funcțiune estetică multiplă. Revenim acum asupra acestei probleme pentru a aduce cîteva noi precizări în problema relațiilor dintre epitet și celelalte figuri de stil.

Spunem că epitetele personificatoare sînt printre cele mai caracteristice în poezia lui Eminescu. Poetul n-a ajuns din primul moment la ele. În poeziile tinereții, personificarea naturii se face prin mijlocirea simbolurilor mitologice. În loc de a anima direct natura, prin epitetul personificator, poetul o populează cu *genii, silfi, ondine, Eol, Eros, Chloris* etc. În *Misterele nopții,* un peisaj de noapte este redat prin intermediul unor ființe mitice: *Cînd din stele auroase/Noaptea vine-ncetișor/Cu-a ei umbre suspinînde,/Cu-a ei silfe șopotinde,/Cu-a ei vise de amor* etc. Epitetele nu sînt deci legate direct de obiectele peisajului nocturn, ci de geniile mitice pe care poetul le folosește ca pe niște personificări intermediare ale naturii. Nu noaptea este *suspinîndă* sau *șopotindă,* ci *umbrele și silfii ei.* Numai cu timpul apare epitetul personificator și produce unele din accentele cele mai caracteristice ale poeziei eminesciene: *lumina blîndei lune (Lacul), Iar în păr înfiorate Or să-ți cadă flori de tei (Dorința), Adormind de armonia Codrului bătut de gînduri (ib.), tînguiosul glas de clopot (Călin), luna moale, sfiicioasă și smerită (ib.), Tristă-i firea iară vîntul sperios v-o creangă farmă (ib.), Ele* [izvoarele] *trec cu harnici unde (ib.). Apa sună somnoroasă (Freamăt de codru), văile pline de somn (Memento mori), noaptea bătrînă, ursuză, voinică (Povestea magului călător în stele)* etc.

Am avut prilejul să indicăm mai mult epitetele cu valoare metaforică. Nu putem dezvolta aici teoria generală a metaforei, dar reținînd esențialul ei, se poate spune că metafora este figura de stil care identifică două obiecte, în scopul de a mijloci reprezentarea și simțirea mai vie a unuia din ele. La baza metaforei stă deci comparația dintre cele două obiecte a căror sinteză o obține metafora. S-a spus, cu drept cuvînt, că o metaforă este o comparație din care lipsește elementul gramatical care mijlocește apropierea dintre cei doi termeni ai ei: *ca, precum, întocmai ca, asemenea cu* etc. Dacă însă metafora apropie expresia a două obiecte diferite, se înțelege atunci că unul dintre ele poate apărea ca atributul celuilalt și că, prin urmare, limita dintre metaforă și epitet este uneori destul de imprecisă. Aceasta nu înseamnă însă că toate metaforele sînt și epitete, deoarece există metafore care se realizează, după cum ne propunem s-o arătăm altă dată, prin alte mijloace gramaticale decît cele ale complinirii atributive sau modale. Există metafore care sînt fraze întregi și nu numai compliniri într-o frază.

Dacă însă metaforele presupun comparația, nu se cuvine oare a trece în rîndul lor și epitetele personificatoare? Personificarea presupune de asemenea o comparație în procesul mental al celui care o formează. Cine spune ***istovit și trist izvor*** sau ***vîntul sperios*** a stabilit o comparație între

izvor (sau *vînt*) și o ființă animată, capabilă de emoții și sentimente, apoi le-a atribuit pe acestea din urmă vîntului sau izvorului. Menționăm cu toate acestea deosebirea dintre epitete-personificatoare și epitete-metafore, deoarece în primul caz atribuim obiectelor fizice o calitate morală, pe cînd în cel de-al doilea stabilim identitatea dintre două obiecte (dintre care unul poate fi fizic și celălalt moral). Din această pricină, epitetele-metafore sînt substantive ca și numele pe care le determină: *cugetările regine (Epigonii), stelele proroace (Scrisoarea IV), flori virgine (Memento mori), zile copile (ib.), lumina* [lunei] *fecioară (Scrisoarea I)* etc. Se întîmplă însă că substantivul determinant să treacă în locul numelui determinant și acesta să ia locul atributului, așa de pildă în *popoare de gînduri (Memento mori)*. Poetul a vrut să spună că mulțimea gîndurilor e atît de mare, încît ele ar putea fi asemănate cu un popor întreg. *Popoare* a fost deci, la început, un atribut, dar trecînd acest cuvînt în locul substantivului, poetul a suprimat urma acțiunii inițiale de atribuire și a creat o unitate sintetică nouă, adică nu ne-a dat un epitet-metaforă, ci o metaforă propriu-zisă sau plină. Căci există o deosebire între aceste două categorii: în epitetul-metaforă simțim actul atribuirii unei calități la un obiect, în metafora plină atribuirea și semnul ei gramatical dispar, poetul punîndu-ne în față un obiect sintetic nou, produsul fanteziei sale. Legătura dintre determinant și numele său e mai slabă în epitetul-metaforă, mai puternică în metafora plină. Epitetul-metaforă stabilește o relație între două realități, metafora plină produce identificarea lor. Eminescu a utilizat foarte deseori și aceste din urmă mijloace, dar studiul lor necesită o expunere specială.

D. EMINESCU ÎN TIMP

Stabilirea categoriilor gramaticale și estetice ale epitetului eminescian ne-a scos de mai multe ori în față unele deosebiri dintre creațiile de început și de tinerețe și cele de maturitate ale poetului. Este necesar să considerăm din nou aceste deosebiri, să le completăm și să le precizăm, stabilind sensul dezvoltării poetului: Eminescu în timp.

I. SCUTURAREA PODOABELOR

Am arătat (C I 3 c) că în cele dintîi poezii ale sale, Eminescu anină cîte un epitet de aproape fiecare element al frazei. În prima sa perioadă întîmpinăm adică ceea ce s-ar putea numi *epitetul obligator*. Mai tîrziu, poetul renunță la prea marea abundență a epitetelor și, uneori, le înlătură aproape cu totul. Constatarea poate fi precizată. Am ales, în acest scop, cinci poezii ale începuturilor: *Misterele nopții, Frumoasă-i, Din*

străinătate, Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, Horia. Iată începutul *Misterelor nopții : Cînd din stele auroase/Noaptea vine-ncetișor/Cu-a ei umbre suspinînde,/ Cu-a ei silfe șopotinde,/ Cu-a ei vise de amor ;/ Cîte inimi în plăcere/Îi resaltă ușurel !/Dar pe cîte dureroase/Cîntu-i mistic le apasă,/ Cîntu-i blînd, încetinel* etc. Iată și începutul poeziei *Frumoasă-i : În lacul cel verde și lin/Resfrînge-se cerul senin,/Cu norii cei albi de argint,/Cu soarele nori sfîșiind,/Dumbrava cea verde pe mal/S-oglindă în umedul val,/ O stîncă stîrpită de ger/ Înalț-a ei frunte spre cer./ Pe stînca sfărîmată mă sui/Gîndirilor aripi le pui :/De-acolo cu ochiul uimit/Eu caut colo-n răsărit/Și caut cu sufletul dus/La cerul pierdut în apus* etc. După cum se vede, aproape fiecare din cuvintele determinabile ale acestor strofe este însoțit de cîte un determinant estetic, adică de cîte un epitet. În *Misterele nopții* am numărat 35 de substantive și verbe determinate (prin atribute sau complemente epitetice) și 7 cuvinte nominale nedeterminate. Procentul cuvintelor care primesc un epitet este deci de 83% din numărul cuvintelor determinabile (35+7). În *Frumoasă-i* găsim 35 de cuvinte determinate estetic și 11 nedeterminate, adică 76% cuvinte însoțite de un epitet. În *Din străinătate* 46 de cuvinte cu epitet și 19 fără, deci 70,7% determinate estetic. În *Horia,* din 48 de cuvinte determinabile, 24 au epitete, deci 50%. Procentul epitetelor variază, prin urmare, în poeziile cercetate, între 83% și 50%. Numărul epitetelor rămîne destul de mare în toată această grupă de poezii. Pe măsură ce Eminescu înaintează în timp, epitetele sale devin mai rare. Desigur, atunci cînd întîmpinăm invectiva satirică (de pildă în *Scrisoarea III*) sau un pastel (ca într-o parte a poemului *Călin*), epitetele se înmulțesc, în acord cu genul abordat. Dar printre poeziile maturității, în special în cele ulterioare *Luceafărului,* există poezii cu caracter erotic sau descriptiv, deci analoge celor mai încărcate cu epitete din epoca începuturilor, care folosesc cu mare economie epitetul sau îl înlătură aproape cu totul. În *Cînd amintirile...* poetul intervine numai de patru ori cu epitetele sale : *drumul lung și cunoscut, arbori răsfirați, blînda lună, ochii dulci și galeși ;* de trei ori în *Ce e amorul ? : un cuvînt șoptit pe jumătate, o dulce strîngere de mîni, un pas făcut alene ;* o singură dată în *Și dacă... : încet să te apropii ;* două epitete, ca nume predicative în *De-or trece anii :* *al ei glas e armonie,/În taina farmecelor sale/E-un „nu știu ce" ș-un „nu știu cum";* o intervenție epitetică, în lanț, în doina : *Ce te legeni... „Trec în stoluri rîndunele.../Și mă lasă pustiit,/Vestejit și amorțit/Și cu doru-mi singurel ;* un singur epitet, generalizator, în *La mijloc de codru des... : trestia înaltă.* În loc ca poetul să lege cîte un epitet de aproape fiecare din cuvintele determinabile, așa cum ar fi făcut la începuturile sale, Eminescu intervine cu caracterizările epitetului numai din cînd în cînd, dar cu atît mai multă eficiență poetică. Strofe întregi cu puternic cuprins emoțional, situații sentimentale și evocări de natură vorbesc prin ele însele, fără intervenția caracterizatoare a poetului prin epitet : *Putut-au oare-atîta dor/În noapte să se stingă,/*

Cînd valurile de izvor/N-au încetat să plîngă ? (Cînd amintirile...) Şi dacă luna bate-n lunci/Şi tremură pe lacuri,/Totuşi îmi pare că de-atunci/ Sînt veacuri (Adio), Şi dacă stele bat în lac/Adîncu-i luminîndu-l/E ca durerea mea s-o-mpac/Înseninîndu-mi gîndul (Şi dacă...) etc. Dar cînd în aceste evocări pline de sobrietate apare epitetul, el răsună ca un prelung ecou. Relativa lor raritate în poeziile maturităţii acordă epitetelor eminesciene o valoare şi o greutate deosebită. E caracteristic faptul că în grupa acestor poezii, epitetul apare, deseori, la sfîrşitul strofelor sau al poeziei, ca şi cum în el s-ar concentra esenţa şi oarecum concluzia dezvoltării lirice anterioare. În locul epitetului obligator întîmpinăm astfel epitetul necesar : *Şi poate că nici este loc/Pe-o lume de mizerii,/ Pentru-un atît de sfînt noroc,/Străbătător durerii (S-a dus amorul...), Putut-au oare-atîta dor/În noapte să se stingă,/Cînd valurile... Cînd luna... Cînd ochii tăi, tot încă mari,/Se uită dulci şi galeşi ? (Cînd amintirile...), Căci astăzi dacă mai ascult/Nimicurile-aceste,/Îmi pare-o veche, de demult poveste (Adio), Căci azi le semeni tuturor/La umblet şi la port,/Şi te privesc nepăsător,/ C-un rece ochi de mort (Pe lîngă plopii fără soţ...), Luceferi de foc/ Privi-vor din cetini/Mormînt făr' de noroc/Şi fără prieteni (Iar cînd voi fi pămînt).*

Într-o lungă epocă a trecutului ei, poezia a întrebuinţat epitetul ca pe o podoabă. Expunerea poetică a fost pentru lunga tradiţie retorică a clasicismului vorbirea ornată, bogată în epitete. Eminescu ajunge să scuture podoabele. Rezerva maturităţii lui în folosirea epitetului aminteşte vorba lui Goethe : *după cum ştie să se limiteze se cunoaşte meşterul*[1].

II. DESCHIDEREA CĂTRE LUME

Am amintit mai sus (C II 1 a) faptul că, înaintînd în timp, Eminescu renunţă în mare măsură la epitetul apreciativ. Primele lui poezii folosesc adeseori, epitetele apreciative : *geniul mare, geniul nalt şi mare, umbra măreaţă, falnica sburare (La mormîntul lui A. P.), zile fără nori, dulce liniştire, visuri fericite (Din străinătate), femeia stearpă, fără suflet, fără foc, bolnavă beţie, ochirile-ţi murdare, învinuirea a fost crudă şi nedreaptă (Venere şi Madonă)* etc. Desigur, poetul nu foloseşte acum numai epitetul apreciativ. Dar cînd doreşte să evoce un aspect exterior, el îi ataşează mai ales un epitet moral. Dăm numai cîteva exemple : *-ntonă tainic, lacrimă duioasă, cînturi tînguioase (La mormîntul lui A. P.), poetic labirint,* [colibele] *cu un aer de pace, poetice şoptiri, zilele-mi copile şi albe (Din străinătate), cîntu-i mistic, cîntu-i blînd (Misterele nopţii)* etc. Există în această grupă de poezii şi epitete fizice, dar cu o slabă putere de evocare şi aparţinînd fondului de epitete stereotipe ale epocii : *suspine armonioase*

[1] „În der Beschränkung zeigt sich erst der Meister" *(Natur und Kunst).*

(La mormîntul lui A. P.; cp. Alecsandri : *armonioase șoapte*[1], *O noapte la țară,* în *Lăcrimioare),* [cristalul] *pîrăului de-argint (Din străinătate*; cp. Bolintineanu : *rîuri argintii, La țară,* în *Reverii), melodica șoptire (Din străinătate*; cp. Alecsandri : *cîntec melodios, Barcarola venețiană,* în *Lăcrimioare), noaptea vine-ncetișor (Misterele nopții,* cp. Alecsandri *adormind încetișor, Dulce înger,* în *Lăcrimioare), Stele aurie* în *Misterele nopții*; cp. Alecsandri : *rază aurită, O noapte la Alhambra,* în *Mărgăritărele* și Bolintineanu : *o rază, dulce-aurită, Fecioara dimineții,* în *Reverii, sînu-i de crin (id., ib.*; cp. Alecsandri : *piciorul ei de crin, Dulce înger,* în *Lăcrimioare), zori de rubin (id., ib.*; cp. Bolintineanu : *Soarele se culcă în aburi de rubin, Peștera muștelor,* în *Basme), buza-ți purpurie (Amorul unei marmure*; cp. Bolintineanu : *chip purpurat, Fata din dafin,* în *Basme)* etc.

După 1870 începe procesul de constituire al epitetului tipic eminescian. Epitetele stereotipe dobîndesc valori noi (cp. C II 2 c). Numărul epitetelor apreciative scade, deși nu dispare niciodată cu totul. În epoca de maturitate a poetului, el lipsește dintr-o lungă serie de poezii. Nu-l mai întîlnim nici în *Lacul,* nici în *Povestea codrului,* nici în *Singurătate,* nici în *O rămîi, Pe aceeași ulicioară, De cîte ori, iubito, Sonet I, Freamăt de codru.* Abia dacă aflăm un epitet al aprecierii în *Dorința (vis ferice)* și în *Departe sînt de tine (viața-mi lipsită de noroc).* Dacă studiem epitetele acestor bucăți găsim mai ales speța lor evocatoare și varietatea fizică și individuală a acesteia (cf. C II 2 c): *lacul cel albastru/Încărcat cu flori de nufăr (Lacul), izvorul ce răsare sub un tei, albele izvoare, cerbi cu coarne rămuroase (Povestea codrului), umblă șoarecii furiș* [prin cărțile în vrafuri], *șoareci, cu ușor măruntul mers (Singurătate), Ah, subțire și gingașe/Tu pășeai încet, încet (Pe aceeași ulicioară...), grele picuri, roase plicuri, un moale pas abia atins de scînduri, mîni subțiri și reci (Sonet I),* [Apa se azvîrlă] *în valuri sperioase* etc. Acest epitet din urmă are un caracter moral-personificator, ca și *singuratece izvoare, blînda batere de vînt* din *Dorința,* unde însă *izvorul care tremură pe prund,* ca și *Fruntea albă-n părul galben/Pe-al meu braț încet să-l culci,* conțin epitete fizice și individuale, deopotrivă cu toate celelalte pe care le-am notat mai înainte. Viziunea lumii exterioare în *Călin* obține cele mai multe succese ale ei. De atunci încolo, oricare ar fi revenirea la celelalte spețe ale epitetului, varietatea lor fizică și cu putere de caracterizare individuală va fi mereu prezentă în poezia lui Eminescu, dovedind necontenit atenția și agerimea simțurilor, deschiderea lor către lume.

Interesant este de urmărit în ce chip e redată aceeași impresie de natură în poeziile tinereții și mai tîrziu. Astfel, pentru un efect de lună poetul găsește în *Misterele nopții* versul *Cînd pe bolta brună tremură Se-*

[1] Dăm pentru fiecare apropiere, cîte un singur exemplu din multele care s-ar putea cita.

lene, în timp ce în *Luceafărul* efectul va fi evocat prin *Răsare luna liniştit şi tremurînd din apă*. Pentru sunetele apei se poate compara *melodica şoptire a rîului (Din străinătate)* cu *Apa sună somnoroasă (Freamăt de codru)*, pentru lucirea apei *cristalul pîrăului de argint (Din străinătate)* cu *izvoare zdrumicate peste pietre licurind (Călin)*, o adiere produce mai întîi *zefiri cu aripi de fiori (Frumoasă-i)*, apoi *vîntul sperios v-o creangă farmă (Călin)*. Individualizarea viziunii ca şi rolul pe care îl joacă în general epitetul evocator şi varietatea lui fizică, apar limpede din astfel de alcătuiri. Aceeaşi concluzie se impune aceluia ce urmăreşte munca de atelier a lui Eminescu, aşa cum rezultă din variantele stabilite de Perpessicius în ediţia lui critică. Astfel, într-o variantă a baladei lirice *Făt-frumos din tei*, anterioară formei definitive, există strofa : [luna] *Zugrăveşte umbre negre/Pe cîmp alb ca de zăpadă/ Şi mereu ea le lungeşte/Şi suind în cer le mută,/Parcă faţa-i cuvioasă e cu ceară învăscută*. Varianta definitivă păstrează imagini din primele versuri, susţinute de epitetul fizic, dar renunţă la versurile care cuprind epitetul moral şi apreciativ din *viaţa cuvioasă*. Tot astfel, în *Melancolie*, forma mai veche a poemului conţinea distihul : *Şi prin ferestre sparte, ca printre ochi de nori,/Trece-o suflare sfîntă cu aripe recori*[1]. *Suflare sfîntă* dispare din *Melancolia* pe care o citim azi. În prima redacţie a *Dorinţei* există, în evocarea pădurii, amănuntul *cuvioase viorele*, eliminat mai tîrziu. De asemenea, tot acolo, *Capul tău bălai şi tînăr* devine *Fruntea albă-n părul galben*. În *Strigoii*, poetul înlătură multe dintre aprecierile şi caracterizările morale ale primelor versiuni. Astfel, n-au mai rămas versurile *Acum o melodie de-amor şi voluptate,/Acuma la ureche-i un cîntec vechi străbate,/Cuvinte ne-nţelese şi jale de mormînt*. Din cele două versuri : *Arald ce însemnează pe tine negrul port ? Arald, de ce îţi place, ce altora li-i chin*, poetul suprimă pe cel din urmă, desigur din pricina caracterului său abstract-moral. În a treia parte a *Strigoilor*, strofa a şasea, care începe cu versul evocator : *Miroase-adormitoare văzduhul îl îngreun'* lipseşte din prima variantă, dar apare în cea de-a doua, cu deosebirea că versul *Prin frunze el* [vîntul] *şopteşte cîntări aeriene* devine în varianta ultimă şi definitivă : *Prin vînturi aiurează şoptirile-i alene*, o schimbare obţinută nu numai prin înlocuirea verbului, dar şi prin a legăturii de cuvinte *cîntări aeriene* cu *şoptirile-i alene*, unde epitetul este mai precis şi mai corect. Studiul complet al variantelor eminesciene, care aşteaptă încă a fi întreprins, ar putea da rezultatele cele mai instructive în legătură cu tendinţele estetice ale poetului. Alăturarea variantelor ar înfăţişa, în fiecare moment, lupta dintre vechea şi noua lui tehnică poetică, dintre aceea care îi pune la îndemînă prima şi cea mai lesnicioasă soluţie şi

---

[1] Pentru *răcori* ca adjectiv, v. şi *Şi în urmă din izvoare timpi răcori şi clari răsar (Memento mori), Cînd valuri lovesc ţărmii cu spumele răcori (Povestea magului)*.

aceea care îl constrînge să caute valori poetice noi. Dialectica creației eminesciene ar apărea cu multă claritate din comparația variantelor. Din puținele exemple pe care le-am spicuit din munca de atelier a lui Eminescu, ca și din tot ce precedă, se impune o încheiere : Deschiderea către lume, atenția pentru realitatea fizică și materială, pentru toate nuanțele lumii percepute prin simțuri, exprimă una din tendințele dezvoltării în timp a liricii eminesciene.

III. EPITETE FRECVENTE ȘI CARACTERISTICE

Expunerea de față a înfățișat multe dintre epitetele poeziei eminesciene, sistematizîndu-le după categoriile lor gramaticale și estetice și după fazele acestei poezii. Am arătat (C II 2 b și C II) că unele din aceste epitete proveneau din tradiția literară ; ele se găsesc în lirica înaintașilor, dar poetul le-a îmbogățit cu valori noi. Am amintit numai cîteva dintre aceste epitete ale epocii : cele coloristice : *alb* și *verde*, apoi epitetele morale sau cu întrebuințare metaforică morală : *blînd, dulce, jalnic, lin, ușor, tainic.* În afară de faptul că poetul înnoiește aceste epitete stereotipe, mai trebuie amintită împrejurarea că marea lor frecvență contribuie să creeze atmosfera particulară a poeziei eminesciene. Cînd încercăm să ne reprezentăm această atmosferă, reprezentarea noastră nu se poate exprima altfel decît recurgînd la epitetele mai sus-amintite. Dar pe lîngă acestea, se pot semnala, în poezia lui Eminescu, o serie de alte epitete, a căror frecvență completează atmosfera și impresia generală care se desprinde din această poezie, precum : a m a r *(amara mîngîiere*[1] *Amorul unei marmure ; plînge amar, Speranța ; glas... amar, La o artistă ; lira mea amară, Cînd privești oglinda mării ; Un plîns amar mă-nneacă, Strigoii; Vîntul geme prin codri cu amar, ib.* etc.), d u i o s *(lacrimă duioasă, La mormîntul lui A. P., desmiardă-duios, Ondina ; murmur duios de ape, Făt-frumos din tei; Ochi mari... duioși, ib ; viers duios de foc, Călin ; piept duios de mire, ib. ; glas duios și slab, Strigoii ; firul duioaselor povești, Departe sînt de tine... ; duioasele mistere, Iubind în taină ; umbra duioaselor dureri, Din valurile vremii... ; duiosu-i vers, Rugăciunea unui dac ; duiosu-i vis, Nu mă înțelegi* etc.), f a l n i c *(falnica zburare* [a umbrei lui Aron Pumnul], *La mormîntul lui A. P. ; falnică cunună, La Heliade* [Horia] *falnic stă călare, Horia ; în urma lor* [a dușmanilor] *se-ntinde falnic armia română, Scrisoarea III ; umbra arborelui falnic ib., umbra falnicelor bolți, Luceafărul* etc.), f a n t a s t i c, f e e r i c, h i m e r i c, m i s t e r i o s, c u m a g i e *(fantastic purpur, O călărire în zori ; visări misterioase, Din străinătate, un murmur feeric, Ondina ; raze...*

---

[1] Exemplele care urmează aici, ca și în diferitele paragrafe anterioare, au o simplă valoare ilustrativă, și nu aceea a unor statistici complete.

ce-nconjoară cu magie, Venere și Madonă; Fantastic pare-a crește [bătrînul] *Strigoii; poveștile feerici, Melancolie; universul cel himeric, Scrisoarea I; fantasticele-i dungi* [ale umbrei], *Scrisoarea V; misterioase dungi, ib.; vis misterios, S-a dus amorul...* etc.), fermecat, de farmec, fermecător *(izvorul fermecat, Făt-frumos din tei; un zîmbet înecat, fermecător, ib.;* [Cornul începu să sune] *fermecat și dureros, ib.; Să plutim cuprinși de farmec, Lacul; unda fermecată, Crăiasa din povești; sărutul fermecat, Călin;* [Codrul răspunde] *fermecat și dureros, Lasă-ți lumea* etc.), încet *(Netezești încet și leneș fruntea mea cea liniștită, Noaptea; glas blînd, duios, încet, Epigonii; încet, adînc răsună cîntările de clerici, Strigoii;* [Cornul sună] *mai încet, tot mai încet. Peste vîrfuri; Și-ncet să te apropii, Și dacă ramuri...* etc.), luciu, lucind, lucitor, *(apele lucitoare, La Bucovina; lucii picături de smoală, Înger și demon; arme lucitoare, Împărat și proletar; un luciu văl, Melancolie; zale lucii, Scrisoarea III; coifuri lucitoare, ib.; lucii geamuri, Scrisoarea IV),* mîndru *(floare mîndră, La mormîntul lui A. P.; mîndru diadem de stele, Epigonii; ochiul ei* [al lunei] *mîndru, triumfal, Împărat și proletar; mîndra coamă* [a calului], *Făt-frumos din tei; mauzoleul mîndru, Melancolie; mîndru idol, Călin; mîndrul întuneric, ib.; mîndrul soare, ib.; mîndre nopți cu lună, Strigoii; anii mîndri, Despărțire; umbre mîndre din povești, Scrisoarea V; visu-i mîndru, ib.; mîndră-n toate cele, Luceafărul; un mîndru tînăr, ib.; un mîndru chip, ib.; Să răsai* [Cătălina] *mai mîndră decît ele* [stelele], *ib.; Dar ce frumoasă se făcu și mîndră, ib.; mîndra lună, Somnoroase păsărele; Ea trece mîndră la vînat, Diana; ochiul tău cel mîndru. Nu mă înțelegi* etc.), rece *(ale mării unde reci, Cine-i; luna rece, prin nopți tăcute; ceața... rece, Ondina; zîna tristă, rece, Lida; zîmbetu-vă rece* [al mulțimilor] *Împărat și proletar; îmbrățișări de brațe reci, Atît de fragedă...; mîini subțiri și reci, Departe sînt de tine, Sonet I; mînă rece, Sonet II; mîna ei cea rece, S-a dus amorul... neguri reci, Sonet III; zidurile reci, Despărțire; fața noastră sceptic-rece, Scrisoarea III; luceferii ce tremur-așa reci prin negre ceteni, Scrisoarea IV; ea-i rece și cu toane, Scrisoarea IV; rece și cochetă, ib.; Aspru, rece, sună cîntul, ib.; raza ochilor ei reci, Scrisoarea V; recile scîntei* [ale Luceafărului], *Luceafărul; farmecul luminii reci, ib.; în lumea mea mă simt Nemuritor și rece, ib.; brațe reci, Pe lîngă plopii fără soț;* [un] *rece ochi de mort, ib.; recea cumpăn-a gîndirii, Glossă* etc.); senin *(pleiada senină, La mormîntul lui A. P.; lumea senină, Cînd privești oglinda mării; tăcere senină, Ondina; ochiul tău senin, ib.; cerul senin, Frumoasă-i; fața ta senină, Amorul unei marmure; aripi senine* [ale unui înger], *Care-o fi în lume...; visări dulci și senine, Epigonii; bolta cea senină, Floare albastră; razele senine* [ale Luceafărului], *Luceafărul; raza ochiului senin, ib.; ochiul tău senin, Mai am un singur dor* etc.), sfînt (sînt) *(Mînăstirea cu icoane sînte, Care-o fi în lume...; femeie sîntă și frumoasă, ib.; sfinte firi vizionare, Epigonii; un zîmbet trist și*

sfînt, Strigoii; chip frumos și sfînt [al crăiesei], *ib.; ceasul sfînt în care ne-ntîlnirăm, Sonet II; sfîntul mormînt, O mamă...; teiul sfînt și dulce, ib.; farmec sfînt, Luceafărul; Pe lîngă plopii; sfînt noroc al iubirii, S-a dus amorul...; teiul sfînt, Mai am un singur dor;* [Luna trece] *sfîntă și clară, Sara pe deal; Doru meu e-atîta de sfînt, Nu mă înțelegi* etc.), tînăr, june, copil *(copila-mi murmurare, Din străinătate; jocurile-mi june, ib.; fruntea-i copilă* [a pruncului], *Speranța; tinere flori, Frumoasă-i; inimi mari, tinere, Epigonii; trandafiri aruncă tineri, Crăiasa din povești; suflet tînăr, Călin; ochii tineri, ib.; Scrisoarea V; tinere ramuri, Mai am un singur dor* etc.), trist *(tristă lăcrimare, La mormîntul lui A. P.; trist mormîntul tău, ib.; zîna tristă, Lida; inima mea tristă, Din străinătate; fruntea mea cea tristă, Noaptea; fruntea tristă, Înger și demon; conture triste* [ale unei ruini], *Melancolie; triștii ochi, Călin; tristă-i firea, ib.; privește trist, ib.; Pătrunde trist cu raze reci, Luceafărul;* [Luceafărul] *vine trist și gînditor, Luceafărul; nepăsare tristă, Odă; triste ziduri de țintirim, O mamă...; ochi-mi triști, Te duci; un istovit și trist izvor, ib.,* etc.). Cromatica eminesciană, pentru care am amintit atunci cînd a fost vorba de epitetele stereotipe doar pe alb și verde, mai prezintă cu mare frecvență și pe albastru *(fluturi albaștri, Frumoasă-i; flori... albastre, Egipetul; ochii ei cei mari, albaștri, Înger și demon; ochii ei albaștri, Crăiasa din povești; Se naltă-n sus albastră* [o flacără], *Strigoii; fluturi mici albaștri, Călin; flori albastre, ib.; noaptea lor albastră, ib., seninul cer albastru, ib.; mormînt albastru, Melancolie; lacul codrilor albaștri, Lacul; lacul cel albastru, ib.; izvoarele albastre, Scrisoarea IV; înălțimile albastre, Lasă-ți lumea; depărtări albastre, La steaua* etc.), argintiu, argintos, de argint *(norii cei albi de argint, Frumoasă-i; umbră de-argint strălucită, Mortua est; poduri de-argint, ib.; a pădurii de argint, Călin; nisipuri argintoase Egipetul; pînze argintie, Melancolie; luna argintie, Crăiasa din povești; pulbere-argintoasă, Scrisoarea IV; florile-argintii, Luceafărul* etc.), galben, gălbui, îngălbenit *(galbena ei față* [a lunii], *Horia;* [Mănăstirea] *cu icoane... îngălbenite, Care-o fi în lume; maluri gălbi, Egipetul; oglinda-i* [a Nilului] *galben-clară, ib.; lumini îngălbenite, Înger și demon; galbenele file, Scrisoarea I; Scrisoarea II; păru-i galben, Crăiasa din povești; părul galben, Dorința, nuferi galbeni, Lacul* etc.), de marmură, marmoreu[1] *(marmoreele brațe, Luceafărul; cu brațele de marmur, Din valurile vremii; Apari să dai lumină; Pe murii albi, marmurei, s-urc pilastre, În căutarea Șeherezadei; Cu marmura cea albă și nu te mai asemeni, Nu mă înțelegi* etc.), negru *(talazurile negre, La Heliade; ochi negri, Veneră și Madonă; păr bogat și negru, Împărat și proletar; oglinzi de marmuri negre, Strigoii; zid de marmur negru, ib.; dom de*

---

[1] Am reținut epitetul *de marmură, marmoreu,* numai atunci cînd pare a indica culoarea. Epitetul acesta joacă un rol important în comparațiile și metaforele eminesciene.

marmur negru, ib.; negrul port, ib.; cal negru, Făt-frumos din tei; umbre negre, ib.; plete negre, Călin; negrele-i corăbii (ale mării), *Scrisoarea I; Corăbii negre, Luceafărul; munții negri, Scrisoarea III; codrul negru, Somnoroase păsărele; negrul castel, Luceafărul; negru giulgiu, ib.; negre, vechi ziduri, Singurătate; neagră umbră, Despărțire; cripta neagră, O, Mamă...* etc.), s u r *(piatră sură, Înger și Demon; cenușă sură, Strigoii; pietre sure, Călin; apa sură, ib.; sure văi de chaos, Scrisoarea I* etc.), v î n ă t, î n v i n e ț i t, v i o r i u *(buza învinețită, Venere și Madonă; buzele-i lipite, ce vinete îi sînt, Strigoii; ușoara-nvinețire, Călin; fum vînăt de tămîie, Făt-frumos din tei; zăpada viorie din obrajii tăi subțiri, Călin; un vînăt giulgiu, Luceafărul; vioriul glob al lampei, Scrisoarea IV* etc.). În lunga listă a epitetelor eminesciene cu mare frecvență, există epitete apreciative și evocatoare, morale și fizice. Toate se leagă între ele și întregesc atmosfera proprie a liricii eminesciene. Printre aceste epitete, poezia și graiul popular dau pe „mîndru", cu înțelesul de „frumos", „arătos", „atrăgător". Influența basmului popular și viziunea feerică a realității impun pe „fantastic", „feerie", „himeric", „misterios", „tainic". Admirația pentru ceea ce este eroic provoacă pe „falnic". Poetul e sensibil la sentimentele și emoțiile iubirii, pentru tot ce cucerește sufletul său prin calități ca „blînd", „duios", „dulce", „sfînt", „senin". Marea lui sensibilitate îl deschide emoțiilor depresive, provocate de ceea ce este „jalnic", „amar", „rece", „trist". În viziunea realității feerice, selectează mai cu seamă impresiile care se opun materialității greoaie, ceea ce este grațios și pur, adică ceea ce este „ușor", „lin", „luciu", „încet", „tînăr". „Albul" și „negrul" introduc un contrast puternic. Dar între ele, preferă culorile reci sau stinse, „verde", „albastru", „argintiu", „sur" „vînăt". „Galbenul" el însuși este mai mult ceea ce e „îngălbenit". Realitatea văzută și simțită de Eminescu se constituie din toate aceste însușiri. Poetul a dat epitetelor sale o putere de sugestie și caracterizare atît de mare, încît ele continuă a suna „eminescian" atunci cînd le întîmpinăm la unii dintre urmașii săi.

Printre epitetele frecvente ale poeziei lui Eminescu, amintite mai sus, am omis trei epitete de o importanță deosebită, și anume „adînc" „vechi", „etern". Importanța lor provine din mai multe motive: 1) pentru că apar printre cele mai dese, 2) pentru că aparțin mai cu seamă epocii de maturitate a poetului, 3) pentru că prezintă o anumită asemănare de înțeles între ele, 4) pentru că exprimă un aspect de seamă din concepția de viață a poetului și precizează locul lui în dezvoltarea mai nouă a societății românești.

A d î n c, p r o f u n d (a d î n c i t) este la Eminescu un epitet care caracterizează fie 1) dimensiunile fizice ale naturii, fie 2) expresia figurii omenești sau ale altor manifestări expresive ale omului, de pildă glasul lui, fie 3) o anumită calitate a sentimentelor umane. Iată exemplele: 1) *adîncile ape,* De-oi dormi, *adînca mare,* Adînca mare; *genunea cea*

adîncă, Scrisoarea IV ; adîncul mormînt, Auzi prin frunze uscate ; undele... profunde, Cînd crivățul cu iarna; Rîu [1] *în adînc suspină, Memento mori; adîncile dumbrave, ib.;* [ale] *codrului adînci cîntări, ib.; codri adînci și întunecoși, ib. ;* [vulcani] *reped adînc în cer* [lava], *ib. ;* 2) *zîmbirea lui* [a împăratului] *deșteaptă, adîncă și tăcută, Împărat și proletar ; Cesarul trece palid, în gînduri adîncit, ib.; adîncii ochi, Călin; ochii lucesc adînc, himeric, Luceafărul; noaptea lui adîncă* [a ochiului] *ib.;* [*Te asamăn unui prinț*] *Ce se uit-adînc în ape, O rămîi ; raza lor adîncă, Memento mori ; chipuri mohorîte cu-adînci și slabe fețe,* Ta twam asi ; metaforic : *cu glas adînc, Veneția ; adîncul glas de aramă, Strigoii ; glasul de tunet adînc, Povestea magului călător în stele ; Al despărțirii ceas Adînc vibră, Eu număr, ah ! plîngînd;* 3) *mulțumire adîncă, Înger și Demon; Jalea mea adîncă, S-a dus amorul... ; Dorul meu e-atît de adînc, Nu mă înțelegi ; Nu știi a ta apropiere Cum inima-mi de-adînc o liniștește, Sonet II ;* [Inima] *Tresare-adînc la întristarea ta, Iubitei ; Ca să fii domn, se cade să-i iei adînc pe oameni, Gemenii* etc.

V e c h i (î n v e c h i t, a n t i c) este ceea ce e bătrîn, ce are o vîrstă mare, ce datează din timpuri imemoriale, din străbuni. Eminescu aplică acest epitet oamenilor și manifestărilor lor, naturii și lucrurilor: *antică fruntea ta, La mormîntul lui A. P. ; zidurile antice, Egipetul ; antica lor trufie* [a zidurilor], *ib. ; mîna cea veche a-nvățaților mireni, Epigonii ; piramidele-nvechite, Floare albastră ; corăbii învechite, Împărat și proletar ; turnul nalt și vechi, Făt-frumos din tei ; străvechii codri, Călin ; Sub bolta cea înaltă a unei vechi biserici, Strigoii ; codri vechi de brad, ib.; sfetnici vechi de zile, ib.; picioarele lui vechie... cîrja lui cea vechie* [a împăratului bătrîn] *ib. ; vechii ei ușori* [ai porții], *ib. ; vechii munți, ib.; vechiul salcîm, Sara pe deal ; clopotul vechi, ib. ; streșine vechi, ib. ; glasul vechilor păduri, Lasă-ți lumea... ; limba veche și-nțeleaptă, Scrisoarea II; cîntec vechi, Scrisoarea IV ; ochiul lumii cei antice, Scrisoarea V ; basmul vechi al zînei Dochii, Sonet I ; timpurile vechi, Pe lîngă plopii ; o cîntare veche, ib. ; cartea cea veche* [a magului], *Povestea magului călător în stele ; antica mare, Adînca mare... antica navă, ib. ; teiul nalt și vechi, Sboar-al nopții negru flutur* etc.

E t e r n (v e c i n i c), d e v e c i este ceea ce n-are limită în timp, ce n-are început și sfîrșit, ce datează de totdeauna, de cînd lumea, ce nu se sfîrșește niciodată. Eminescu aplică acest epitet ființelor, înfățișărilor naturii, unor concepte abstracte : *O mag, de zile vecinic, Strigoii ; setea cea eternă* [ce-o au după olaltă lumina de-ntuneric și marmura de daltă], *Nu mă înțelegi ; noaptea veciniciei uitări, Din noaptea... ; O apă vecinic călătoare, Diana ; Stelele ce vecinic pe ceruri colindează, Strigoii ; codrii vecinici, ib. ; Să-ngăduie intrarea-mi în vecinicul repaos, Rugăciunea unui dac ; Și-n stingerea eternă dispar fără de urmă, ib. ; Pierdută vecinic pentru mine* [iubita], *Atît de fragedă ; raza gîndului etern, Cu mîne zilele-ți adaogi ; liniște de veci, Luceafărul ; sînul vecinicului ieri, ib. ; ne-*

gura eternă, Scrisoarea I; eterna pace, Scrisoarea I; cîntul cel etern neisprăvit, Scrisoarea IV; setea liniştei eterne, ib.; vecinic este numai rîul, ib.; visul negurii eterne, ib.; piedica eternă ce-o punem la adevăr, Departe sînt de tine; zarea eternei dimineţi, De cîte ori iubito...; Sîntem copii-etern nefericiţi, Demonism; codrii vecinici, Povestea magului călător în stele; vecinica pădure, În căutarea Şeherezadei; eterna lavă [a vulcanului], *ib.; amor etern şi visuri peritoare, Gîndind la tine; eterna neodihnă* [a mării], *Sarmis* etc.

„Adînc", „vechi", „etern" sînt epitete caracteristic eminesciene. Poeţii înaintaşi nu le-au întrebuinţat, în tot cazul nu cu aceeaşi frecvenţă şi semnificaţie. Aceste epitete nu apar apoi în poeziile lui Eminescu de tinereţe, ci mai tîrziu, cînd concepţia de viaţă a poetului se cristalizează. Între aceste epitete există o apropiere de sens, care nu poate scăpa nimănui. „Adînc" este, în adevăr, un epitet care desemnează vastitatea, depărtarea mare în spaţiu şi, prin întrebuinţarea metaforică, expresiile şi sentimentele care se opun superficialităţii, care urcă din temeliile fiinţei omeneşti, care îl angajează total pe om, care sînt hotărîtoare. Dacă „adînc" desemnează depărtarea în spaţiu, „vechi" indică depărtarea în timp, „ceea ce durează de mult". „Etern" (sau vecinic) este, pînă la un punct, creşterea pînă la nelimitat a ceea ce este vechi şi, de fapt, Eminescu dă uneori acestui epitet accepţiunea de „foarte vechi": *vecinică pădure, eternă lavă.* Dar „etern" are şi înţelesul de ceea ce aparţine legilor care domină fenomenele naturii: *stelele ce vecinic colindează, eterna neodihnă a mării* etc. Prin folosirea acestor epitete şi prin ideile sau reprezentările fanteziei legate de ele, Eminescu a dat poeziei româneşti dimensiunile care îi lipseau mai înainte. Lumea în care ne introduce Eminescu este o lume de o mare vastitate în spaţiu şi timp şi în care privirea cugetătorului pătrunde pînă în punctele cele mai tăinuite ale sufletului omenesc şi pînă la concepţiile cele mai înalte ale raţiunii.

Prin aceste caractere ale poeziei sale, aşa cum le luminează epitetele ei cele mai caracteristice, Eminescu este unul din reprezentanţii cei mai străluciţi ai epocii deschise o dată cu anul 1848, printre ai cărui scriitori el a recunoscut, în *Epigonii,* pe înaintaşii săi. O dată cu revoluţia din 1848, societatea românească a voit să se smulgă de sub opresiunea străină şi din lanţurile feudalismului şi să se angajeze pe drumurile libertăţii. Poporul românesc, încercînd să scuture cătuşele robiei seculare, a găsit condiţiile unei dezvoltări necunoscute pînă atunci a simţirii şi a gîndirii. Lumea se extinde, se adînceşte şi se înalţă pentru spiritele care se bucură de primele roade ale mişcării de eliberare naţională şi socială a generaţiei revoluţionare. Strămutînd departe limitele lumii sale, poporul român ia mai întîi o cunoştinţă mai limpede despre vechimea trecutului său. Bălcescu şi Kogălniceanu sînt interpreţii istoriei sale. Negruzzi, Gr. Alexandrescu, Alecsandri, Bolintineanu şi alţii devin poeţii trecutului, în care descoperă vrednicia pilduitoare a prezentului. Eminescu li se alătură,

în generația următoare, nu numai prin poetizarea trecutului generos, a basmelor, legendelor și tradițiilor populare, dar și prin acea sensibilitate pentru vechimea înfățișărilor din jurul său, despre care ne vorbește unul dintre epitetele sale cele mai caracteristice. Gîndirea eliberată vrea să pătrundă pînă în adîncimea sufletului omenesc, să sondeze misterele naturii și să se ridice pînă la concepțiile cele mai generale ale inteligenței, pînă la cunoașterea legilor eterne ale naturii. Epitetele caracteristice ale poeziei eminesciene, „adînc", „vechi", „etern", exprimă aceste atitudini.

Studiul epitetului eminescian a pus în lumină laturi importante ale imaginației și sensibilității poetului, ca și ale mijloacelor lui artistice considerate în dezvoltarea lor, pînă cînd poetul ajunge la simplitate prin scuturarea îmbelșugatelor podoabe stilistice ale tinereții, pînă cînd se deschide către lume, sporind puterea lui evocatoare și pînă cînd se întregește concepția lui de viață. Cunoașterea lui Eminescu cere însă și studiul celorlalte mijloace artistice ale lui și, în primul rînd, ale acelora care s-au încrucișat din cînd în cînd cu studiul epitetului.

EXPRESIA NEGAȚIEI ÎN POEZIA LUI EMINESCU

Un nou contact cu materialul eminescian, prilejuit de lucrările *Dicționarului limbii lui Eminescu,* mi-a scos în față o particularitate neobservată mai înainte nici de mine, nici de alții : mulțimea și varietatea formelor negației în opera marelui poet. Am parcurs îndată textele altor scriitori și n-am găsit nicăieri nici numărul, nici felurimea expresiilor negației la Eminescu. Comparațiile lingvistic-stilistice sînt mai convingătoare, atunci cînd sînt făcute între texte cu temă înrudită. Aleg deci tema liric-filozofică a definiției iubirii în cunoscuta poezie a lui A. Vlahuță:

„Iubirea, sete de viață,
Tu ești puterea creatoare,
Sub care inimile noastre
Renasc ca florile în soare,
Și, îmbătate de-al tău farmec
Ce peste lume se așterne,
În tremurarea lor de-o clipă
Visează fericiri eterne.

Întreaga expunere lirică este menținută în formele afirmației. Nimănui nu-i pot scăpa formulările negative în *Ce e amorul ?* de Eminescu :

„Ce e amorul ? E un lung
Prilej pentru durere,
Căci mii de lacrimi nu-i ajung

Și tot mai multe cere.
De-un semn în treacăt de la ea
El sufletul ți-l leagă,
Încît să n-o mai poți uita
Viața ta întreagă.

Dispar și ceruri și pămînt
Și pieptul tău se bate,
Și totu-atîrnă de-un cuvînt
Șoptit pe jumătate
. . . .
Căci scris a fost ca viața ta
De doru-i să nu-ncapă,
Căci te-a cuprins asemenea
Lianelor din apă."

Examinarea sub raport lingvistic a acestor spicuiri arată nu numai negarea predicatului în mai multe rînduri : *nu-i ajung, n-o mai poți uita, să nu-ncapă,* dar și cuvinte cu înțeles negativ: *dispare* (=nu mai este, nu mai există), *leagă* (=împiedică mișcarea, suprimă libertatea), semanteme cu înțeles înrudit : *prilej pentru durere,* pentru a nu mai vorbi de figura care exprimă imobilitatea, privațiunea de mișcare : [dorul care] *te-a cuprins asemenea lianelor din apă.* Iubirea sau, mai degrabă, intensitatea acestui sentiment este exprimată de Al. Vlahuță în forme afirmative, de Eminescu prin numeroase mijloace ale negației. Cineva ar putea face observația că este vorba în cele două exemple de două feluri deosebite de a simți și de a înțelege aceeași împrejurare, dintre care cel din urmă face necesare formele negației ; dar tocmai de acesta este vorba aici, de identificarea unei sfere de gînduri și de simțiri, așa cum apar ele în mijloacele lor lingvistice.

Prilejul pentru a folosi expresiile negației revine aproape în toate punctele teritoriului poetic al lui Eminescu: mai întîi în poeziile de revoltă ale tinereții ; apoi în satirele lui ; apoi ori de cîte ori formulează gînduri cu privire la originile lumii, înainte de ciclul creației sau la termenele ei cele mai îndepărtate în viitor, după încheierea acestui ciclu ; apoi acolo unde poetul exprimă reflecția lui amară asupra vieții ; în fine, acolo unde își cîntă iubirea, simțită ca suferință, ca privațiune, ca decepție. Propunem o clasificare a temelor negației în poezia lui Eminescu, în care distingem : 1) tăgăduirea meritului moral în societatea vremii lui ; 2) evocarea vacuității spațiale înainte de începuturile lumii și după dispariția ei ; 3) evocarea imobilității temporale în ambele aceste situații extreme ; 4) tema filozofică a zădărniciei ; 5) iubirea ca suferință. O astfel de clasificare, ca orice cercetare exclusiv tematică, ar avea neajunsul că ar acoperi faptele de limbă. Preferăm deci de a porni de la

aceste fapte pentru a regăsi temele și conținuturilor : o metodă mai exactă, mai puțin expusă riscurilor interpretării subiective, mai sigură prin însăși utilizarea mijloacelor lingvistice.

Este evident că mijloacele negației în poezia lui Eminescu nu pot fi altele decît acelea ale limbii în general, mai întîi negarea predicatului prin adverbele *nu, nicăieri, nici* (uneori și ca conjuncție), *niciodată, nimic, nici unul* (uneori și ca pronume), apoi compunerile cu prefixul negativ *ne-*, în fine termenii echivalenți ai negației, aceștia putînd fi introduși în comparații sau în metafore. Vom examina pe rînd toate aceste mijloace, căutînd să surprindem ce este propriu eminescian în întrebuințarea pe care le-o dă poetul. Nu vom da de altfel toate exemplele, ci numai vom spicui între ele.

NEGAREA PRIN ADVERBUL NU

Adverbul negației *nu* este unul din cuvintele mai des întrebuințate de poet. Nu vom transcrie aici toate fișele *Dicționarului* care-l cuprind, ci numai pe acelea care, într-un fel oarecare, sînt caracteristice. Este izbitor, de pildă, procedeul afirmației prin negație. Astfel, pentru a exprima ideea unei stele care luminează totdeauna, Eminescu preferă forma negativă : [Palida înțelepciune] *ca o stea ce nu apune* (I, 35/26). Aceluiași procedeu îi aparțin : *Silful, ce n-adoarme-n pace* (I, 10/1), *Inima îmi bate, bate și nu tace* (I, 10/2), *Să vezi... Că domnesc în lume rele, căror nu te poți opune* (I, 52/32), *Simți că nimica nu ești* (I, 53/4), *Și acele gînduri negre mai nici a muri nu-l lasă* (I, 53/5), *Cu umbre, care nu sînt* [bogatul] *v-a-ntunecat vederea* (I, 59/11). Aleg aceste din urmă exemple din *Împărat și proletar,* unde situația celor două personaje și a acelora pe care ele le reprezintă este definită în formele tăgăduirii : *Cel ce în astă lume a dus numai durerea/ Nimic n-are dincolo* (I, 59/14-5), *Nu-i ordinea firească ce ei a fi susțin* (I, 59/17), [Stăpînii] *n-au timp nici de-a muri* (I, 59/25), *Nu le mai faceți ziduri unde să închid'avere* (I, 59/28), *De lege n-au nevoie* (I, 60/6), *Nu-i iertat nici brațul teribilei nevoi* (I, 60/10), *După moarte răsplată nu v-așteaptă* (I, 60/13), *Chiar clopotul n-a plînge cu limba lui de spijă* (I, 61/13), *Nimeni de-a plînge n-are, el traiul și-a trăit* (I, 61/15), *Nu ! nu ești tu de vină ci cei te-au vîndut* (I, 63/5) etc. Afirmația prin negație este un procedeu retoric, caracteristic primei epoci a poeziei lui Eminescu, aceleia căreia îi aparțin bucățile din *Familia.* Critica și istoria literară au afirmat uneori că, o dată cu primele poezii publicate în *Convorbiri literare,* Eminescu intră într-o nouă fază a creației lui. Iată însă că identificarea aceluiași procedeu în *Împărat și proletar, Epigonii,* ca și în *Amorul unei marmore* sau *Junii corupți,* arată că prima epocă stilistică a lui Eminescu se întinde pînă dincolo de apariția lui la *Convorbiri.* În *Amorul unei marmore* poetul definește o năzuință a sa,

constatînd o lipsă : *De ce nu sînt un rege să sfarm cu-a mea durere,/ De ce nu sînt Satana, de ce nu-s Dumnezeu,/ Să fac să rump'o lume ce sfîşie-n tăcere,/ Zdrobit sufletul meu* (I, 28/5-8). Poetul ajunge să se înţeleagă ca o fiinţă solitară, lipsită de orice relaţie cu lumea : *Eu singur n-am cui spune cumplita mea durere,/ Eu singur n-am cui spune nebunul meu amor* (I, 20/13-14). În *Junii corupţi,* dreptatea şi libertatea care păreau a fi devenit o realitate în luptele pentru unitate ale Italiei sînt definite prin negaţia, *Dreptatea, Libertatea nu sînt numai un nume* (I. 24/17). Felul moral al junilor corupţi apare în incapacitatea lor de-a se aprinde, într-o absenţă : *Virtutea despletită şi patria-ne zeie/ Nu pot ca să aprindă o singură scînteie/ În sufletu-ngheţat* (I, 25/7-8). Poetul le tăgăduieşte un drept, combate în ei o veleitate : *Dar cel puţin nu spuneţi că aveţi simţiminte. / Că-n veci nu se îmbracă în veştede veştminte Misteriul cel sînt /* (I, 25/17-19). În *Venere şi Madonă,* lumea antică din care coboară figura ideală a Venerei este definită, conform procedeului obişnuit în aceeaşi epocă eminesciană, prin negaţie : *Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este* (I, 29/1). În *Epigonii,* situaţia morală a noii generaţii este definită tot printr-o negaţie: *Noi în noi n-avem nimica* (I, 35/18) Oamenii acestei generaţii constată alternarea vieţii cu moartea şi socotesc că *Alt sens n-are lumea asta* (I, 36/5) ; deci aceşti oameni *Numesc sînt, frumos şi bine ce nimic nu însemnează* (I, 36/7).

Un alt procedeu interesant al lui Eminescu este acel al negaţiei care introduce o afirmaţie. Astfel, pentru a arăta ce ghirlandă şi ce liră i-ar trebui poetului pentru a încununa şi pentru a cînta pe Heliade, el începe prin a arăta pe acelea pe care le respinge : *De mi-ar permite-Apolon s-aleg dintre cunune,/ Ghirlanda n-aş alege-o de flori plăpînde, june,/ Ci falnica cunună a bardului bătrîn ;/ Eu n-aş alege lira vibrîndă de iubire, Ci ceea care îmi cîntă de mărire,/ Cu focul albei veste aprinde al meu sîn* (I, 17/1-6). Introducerea afirmaţiei printr-o negaţie ne întîmpină pînă mai tîrziu în poezia lui Eminescu, de pildă în *Înger şi demon : O nu-i umbra ei aceea — este îngeru-i de pază* (I, 51/13), *Nu spre-amor — spre-nchinăciune el genunchi-şi încovoaie* (I, 51/23), în *Împărat şi proletar : Nu ! nu eşti tu de vină, ci cei ce te-au vîndut* (I, 63/5). Termenul negativ poate trece în partea a doua construcţiei sintactice şi atunci negaţia nu mai introduce o afirmaţie, ca în exemplele de mai sus, dar continuă să marcheze un contrast. Postpunerea negaţiei pentru crearea unui contrast este unul din procedeele mai des folosite de Eminescu şi acela care a dat în atîtea rînduri stilului eminescian tensiunea lui dramatică : *Noaptea stelelor, a lunei, a oglinzilor de rîu Nu-i ca noaptea cea mocnită şi pustie din sicriu* (I, 82/37-38), *Danţul, muzica, pădurea/ Pe acestea le-ndrăgii, nu chiliile pustii* (I, 102/13-15). *Eu caut a răspunde, nu ştiu ce să răspund* (I, 71/17). *El ar răcni ca zeii dar vai ! nu poate plînge* (I, 88/14), *Şterge-ţi ochii, nu mai plînge* (I, 30/21), *Ar striga... şi nu se-ndură* (I, 104/9), *Nici rău, nu-i pare-acuma, nici bine nu* (I, 114/10), *Te-aş cere doar pe tine,*

dar nu mai ești a ta (I, 127/2), *Din cît ești de copilă să-ntinerești mereu,/ Și nu mai știi de mine* (I, 128/10), *Sînt sătul de-așa viață... nu sorbind a ei paharâ* (I, 155/33), *Ei... multe și-ar spune și nu știu de-und' să-nceapă* (I, 82/15), *Toți* [nuntașii] *se uită cu mirare și nu știu de unde vine* [zgomotul] (I, 87/2), *Ea se uită, se tot uită, un cuvînt măcar nu spune* (I, 84/33) etc.

Tot în legătură cu *nu* mai notez un procedeu de limbă eminescian : motivarea negativă, prin propoziții subordonate (mai ales finale, cauzale și consecutive) cum rezultă din exemplele : *Dar nu-l mai vrei pe Arald, căci nu mai vrei nimică* (I, 92/10), *Deși-mi stau atît de triste/ Că nu pot muri de loc* (I, 125/20), *Să cer un semn iubito, spre-a nu te mai uita?* (I, 127/1), *Și nu mai ști de mine, că nu m-oi ști nici eu* (I, 128/10), *Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie,/ Căci nimic nu se întîmplă în întinderea pustie* (I, 133/18), *Prea v-ați bătut joc de limbă, de străbuni și obicei,/ Ca să nu s-arate-odată ce sînteți — Niște mișei* (I, 151/26), *Dă-mi-i mie, ochii negri... nu privi cu ei în lături./ Căci de noaptea lor cea dulce vecinic n-o să mă mai saturi* (I, 155/6), *Se înalță tot mai sus, / Ca să nu-l pot ajunge* (I, 175/24), *Ca să nu-ndrăgești nimica, / Tu rămîi la toate rece* (I, 198/11) etc.

Rezum. Negarea predicatului se produce la Eminescu într-un foarte mare număr de cazuri, printre care mi s-au părut mai caracteristice : afirmarea prin negație, introducerea unei afirmații prin negație, stabilirea unui contrast, motivarea negativă. Toate aceste procedee lingvistic-stilistice dovedesc la poet o dezvoltare dialectică a gîndirii sale.

NEGAREA CU ADVERBELE : NICI, NICIODATĂ

Nevoia de a preciza negația sau de a o întări aduce în dese rînduri la Eminescu folosința cuvintelor înscrise în fruntea acestui paragraf. *Nici, niciodată* apar de obicei în legătură cu *nu*, pentru că slujesc ca determinative ale unei propoziții negative sau, în ce-l privește pe *nici*, ca element de legătură, ca conjuncție, între două coordonate exclusive. Eminescu n-a putut da cuvintelor de care ne ocupăm aici o altă întrebuințare decît aceea generală a limbii. Caracteristice pentru el nu sînt decît unele forme ale construcției, ca de pildă, *nici* care nu însoțește un *nu*, mai întîi un *nici* conjuncțional : *Nici știu cum aș începe* (I, 173/2), *Nici îi merge, nici se-ndeamnă* (I, 182/19), *Nici îi este toamna, toamnă* (I, 182/20) etc., apoi un *nici* adverbial, mai frecvent : *Nici visezi că înainte-ți stă un stîlp de cafenele* (I, 150/9), *Și nici prin gînd mi-ar trece* (I, 184/8), *Și nici știi ce pierde lumea* (I, 83/10),... *alt amar/ mai crud nici e cu putință* (I, 53/4), *Și poate că nici este loc/ Pe-o lume de mizerii/ Pentr-un atît de sfînt noroc* (I, 185/21), *Nici încline a ei limbă/ Recea cumpăn-a gîndirii* (I, 194/17), *Azi nici măcar îmi pare rău/ Că trec cu mult mai rar* (I, 192/9), *Ea nici poate să-nțeleagă, cu nu tu o vrei* (I, 160/23).

Observ în legătură cu *niciodată* o diferențiere de sens pe care DLRC nu o remarca — niciodată în trecut : *Să fie neagră umbra în care-oi fi pierit,/ Ca și cînd niciodată noi nu ne-am fi găsit* (I, 127/18) ; niciodată în viitor : *Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri/ Și niciodată n-or să vie iară* (I, 201/2), *Dară pe calea ce-ai deschis N-oi merge niciodată* (I, 172/24). Cred că în formula introductivă a basmelor, folosită de Eminescu în *Luceafărul : A fost odată ca-n povești,/ A fost ca niciodată,/ Din rude mari împărătești,/ O prea frumoasă fată* (I, 167/1-4) n-avem de-a face nici cu un *niciodată* al *trecutului,* nici cu unul al *viitorului,* ci cu un *niciodată al ficțiunii ;* formula amintită vrea să spună că întîmplarea narată aparține închipuirii, nu lumii, este etero-cosmică. Tot astfel, în versurile *Scrisorii I : Pe cînd pămîntul, cerul, văzduhul, lumea toată Erau din rîndul celor ce n-au fost niciodată* (I, 115/5-6), nu cred că Eminescu vrea să spună că, în acel moment îndepărtat al originilor, pămîntul, cerul, văzduhul, întreaga lume nu existaseră niciodată în trecut, deoarece trecutul și viitorul sînt momente ale timpului, ale succesiunii fenomenelor și, prin urmare, presupun apariția lor. Evocarea versurilor amintite se referă la o stare anterioară creației și *niciodată* acolo are sensul unui *niciodată al increatului.*

Cuvinte compuse cu prefixul negativ *ne-*

Negațiunea, în toate înțelesurile ei, ca lipsă de mișcare, de evenimente, ca stare anterioară creației, ca ceva care n-a fost gîndit sau nu poate fi gîndit, ca ceva fictiv și deci opus realității, ca ceva care se opune normelor pozitive ale moralei, ca dispariție și moarte, ca ceva opus legilor firii etc. este exprimată de Eminescu prin numeroase cuvinte compuse cu prefixul negativ *ne-*. Nu iau în considerație aici acele cuvinte compuse cu *ne-*, care nu mai sînt simțite ca negative, precum *nebun, nebunie, nemurire, nemuritor, nenorocit, nenumărat, nepăsare, nepăsător, nepătruns* etc. Din celelalte dau o scurtă *listă :*

neclintit : Ci cumpăna gîndirii și azi nu se mai schimbă,/ Căci între amîndouă stă neclintita limbă (I, 203/6).

necunoscut, ca adj. și subst. : *Și apa unde-au fost căzut în cercuri se rotește/ Și din adînc necunoscut un mîndru tînăr crește* (I, 170/3), *De atunci și pînă astăzi colonii de lumi pierdute/ Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute* (I, 132/30).

necuprins : Stol de cocori Apucă-ntinsele/ Și necuprinsele drumuri de nori (I, 378/15).

nedezlegat : În zadar caut-al vieții înțeles nedezlegat (I, 14/3).

nedrept : A fost crudă-nvinuirea,/ A fost crudă și nedreaptă (I, 30/21-22), *Zdrobiți orînduirea cea crudă și nedreaptă* (I, 60/119).

neexistent : Combinație măiestrită/ Unor lucruri n-existente (I, 36/10-11.)

neexplicat : Stă și aci în fața lumii o enigmă n-esplicată (I, 31/23).

nefast : De ce să fiți voi sclavii milioanelor nefaste...? (I, 59/21).

nefăcut : *Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface* (I, 132/21).

neferice : *Ele* [tablourile] *stîrnesc în suflet ideea neferice/ A perfecției umane și ele fac să pice în ghiarele uzurii copile din popor* (I, 60/18).

nefericire : *Virtutea? e o nerozie, Geniul : o nefericire* (I, 151/28).

neființă : *La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă* (I, 132/13). *Cum s-o stinge, totul piere, ca o umbră-n întuneric,/ Căci e vis al neființei universul cel himeric* (I, 133/8). *Și în noaptea neființei totul cade, totul tace./ Căci în sine împăcate reîncep eterna pace* (I, 133/19).

nefiresc : *Mizeria și-averea nefirească* (I, 61/16).

nefinit : *Cîntarea sferelor, Ce eternă, nefinită, Îngerii o cîntă-n cor* (I, 19/2-4).

neîndurat : *Unde ai judecătorii, Neînduraţii ochi de ghiață* (I, 226/20).

neîndurător : *Pînă-n fund băui voluptatea morţii. Ne-ndurătoare* (I, 199/7-8).

neîmpăcat : *Cu o ură ne-mpăcată mi-am șoptit atunci în barbă* (I, 147/8).

neîndurător : *Pînă-n fund băui voluptatea morţii. Ne-ndurătoare* (I. 199/7-8).

neînțeles ca adv. și adj. : *Ne-nțeles rămîne gîndul/ Ce-ți străbate cînturile* (IV, 396/13-14), *O șoptește-mi.../ Dulci cuvinte nențelese* (I, 84/2), *El* [Amorul] *dă gînduri ne-nțelese* (I, 108/17).

nemaisimțit : *C-o mulțumire... nemaisimțită/ El în ochii ei se uită* (I, 53/13).

nemărginire : *Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul, în acea nemărginire ne-nvîrtim uitînd cu totul...* (I, 132/38).

nemărginit : *Colonii de lumi pierdute... izvorînd din infinit/ Sînt atrase în viață de un dor nemărginit* (I, 132/32), *E sufletu-mi ce arde de dor nemărginit* (I, 6/8); *Dorinți nemărginite plutind într-un atom* (I, 64/20), *Un luceafăr... dă orizont nemărginit/ Singurătății mării* (I, 175/16) etc.

Trebuie notat că unele compuse cu *ne-*, nu numai că nu trezesc o reprezentare negativă, ci ca adjective sau substantive, exprimă o idee afirmativă, ba chiar un grad mare al intensității, treapta superlativă a comparației, ca în *O vin odorul meu nespus/Și lumea ta o lasă* (I, 172/12-13), *Lucește cu-un amor nespus/ Durerea să-mi alunge* (I, 175/21), *O, vino iar în al meu braț,/Să te privesc cu mult nesaț* (I, 235/6), *Și pătruns de-ale lui patimi și amoru-i, cu nesațiu* (I, 162/1), *Să ne privim nesățios/ Și dulce toată viața* (I, 174/30-31), *O, lasă-mi capul meu pe sîn,/Iubito, să se culce,/Sub raza ochiului senin/Și negrăit de dulce* (I, 179/12). Mai observ formația personificată neuzitată — nedreptul : *Nedreptul și minciuna al lumii dulce frîu* (I, 63/3).

Marele număr al compuselor cu *ne-* în limba lui Eminescu arată fie tendința combativă a poetului în luptă cu non-valorile lumii, fie direcția filozofică a gîndirii lui orientată către generalizările cele mai întinse, acelea care scad în numărul determinărilor lor, fie viziunea lui cosmică, aceea care se îndreaptă spre infinitul lumii, fie intensitatea simțirii lui.

Termeni echivalenţi ai negaţiei.

În afară de formele negaţiei exprimate prin cuvinte proprii sau prin compuneri negative, mai există în limba lui Eminescu numeroase cuvinte echivalente ale negaţiei, întrebuinţate în comparaţii sau ca metafore. Aceste cuvinte alcătuiesc una din seriile semantice cele mai caracteristice în lexicul eminescian. Amintesc aici pe acelea care mi s-au părut mai însemnate, fiindcă ele aplică pecetea lor stilistică asupra întregii creaţii eminesciene :

Întunecime

=întuneric, noapte, lipsă de lumină : *Vom vorbi-n întunecime* (I, 55/22).

Întunecos

=obscur, nedesluşit, greu de explicat, mîhnit, posomorît, neant, moarte: *De aţi lipsi din lume, voi cauza-ntunecoasă. De răsturnări măreţe, mărirea-i radioasă. Cezarul, chiar Cezarul de mult ar fi căzut* (I, 62/8-10), *Mii de coifuri lucitoare ies din umbra-ntunecoasă* (I, 148/2), *Soarele... se-nchide ca o rană printre nori întunecoşi* (I, 133/12), *Întunecoasa renunţare* (I, 117/23), *O duc cîntînd prin tainiţi/Şi pe sub negre bolţi,/A misticii religii întunecoase cete* (I, 92/21-22), *Busuioc şi mint-uscată/Implu casa-ntunecoasă de-o mireasmă piparată* (I, 84/15-16), *Cu ochiul plutitor şi-ntunecos/Stai cu buze disclestate* (I, 82/29-30), *Cu feţe-ntunecoase, o ceată pribegită* (I, 56/4), *Bolta-n fundul Domei stă-ntunecoasă* (I, 50/3) etc.

Întuneric

=lipsa de lumină, obscuritate, beznă, nefiinţă, enigmă, mister, neant, moarte : [Castelul] *Se înalţă în tăcere.../Dînd atîta întuneric rotitorului talaz* (I, 152/4), *Cu setea cea eternă ce-o au după olaltă Lumina de-ntuneric şi marmura de daltă* (I, 232/18), *Să-mpiedec umbra-i dulcea de-a merge-n întuneric* (=a pieri în nefiinţă, I, 232/8), *Dar ochii mari şi luminaţi Lucesc adînc himeric,/Ca două patimi fără saţ Şi pline de-ntuneric* (=enigmatici, misterioşi (I, 172/7-8), *Cum s-o stinge* [soarele], *totul piere, ca o umbră-n întuneric* (I, 133/7), *în acea nemărginire ne-nvîrtim uitînd cu totul/Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,/Că-ndărătu-i şi nainte-i întuneric* (=neant, moarte) *se arată* (I, 133/2), *În al umbrei întuneric Te asămăn unui prinţ* (I, 110/5), *Iar prin mîndrul întuneric al pădurii.../Vezi izvoare zdruncinate* (I, 85/7-8), *Ca a nopţii poezie,/Cu-ntunericul talar* (I, 18/1-2) etc.

Haos

=prăpastie, abis, starea de dezorganizare a materiei înainte de constituirea universului, depărtarea fără fund a lumii, ceea ce este nedesluşit, confuz, vag, absurditate, infinit, nemărginire : *Şi, în chaosul uitării, oricum orele alerge* (I, 160/11), *De atunci şi pînă astăzi colonii de lumi pierdute vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute* (I, 132/29-30), *Dar deodat-un punct se mişcă... cel întîi şi singur/Iată-l Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl...* (I, 132/24), *Parcă-l văd pe astronomul cu al negurii repaos,/Cum uşor, ca din cutie, scoate lumile din chaos* (I, 140/23-24), *Din chaos Doamne-am apărut/Şi m-aş întoarce-n chaos* (I, 177/14) *Şi din a chaosului văi,/Jur împrejur de sine,/Vedea, ca-n ziua cea de-ntîi, Cum izvorau lumine* (I, 176/17), *Numai prin haos* (=nedesluşit confuz, vag) *tu îmi apari* (I, 27/5) *Fericesc/O rază fugită din chaos lumesc* (=din ceea ce este confuz, absurd în lume ; I, 38/27-28) *O, moartea e un chaos* (=o nemărginire) etc.

Noapte

Nu voi da aici citatele în care *noapte* înseamnă intervalul de timp dintre seară şi dimineaţă, deşi marele lor număr este caracteristic pentru poezia lui Eminescu, ci acelea în care cuvîntul ia înţelesul figurat de cuget întunecat, taină, uitare, mister, neant, nefiinţă etc. sau intră ca element al unei alte comparaţii sau metafore : *Părul său negru ca noaptea* (I, 50/18), *Din noaptea pădurii* (I, 11/10), *Două suflete de flori/Le desparte-al nopţii mire* (I, 14/2-3), *Apoi noaptea lor albastră* (=culoarea albastru-închis a ochilor) *Ce uşor se mistuieşte prin plînsorile pustie* (I, 83/5-6), *Dulce noaptea lor* [a ochilor] *se stinge* (I, 23/9), *Astfel eu, pierdut în noaptea* (=meditaţia tristă) *unei vieţi de poezie* (I, 29/17-18), *Ideal pierdut în noaptea* (=uitarea) *unei lumi ce nu mai este* (I, 29/1), *Pe veci pieriră-n noaptea* (=întunericul adînc) *măreţului mormînt* (I, 98/27), *A ta zîmbire/ Mi-arată... Cît poţi cu-a farmecului noapte* (=mister, taină ; I, 117/17), *Noaptea lor* [a ochilor] *cea dulce* (=privirea tulburătoare a unor ochi negri ; (I, 155/6), Noaptea (=misterul greu de pătruns) *adînc-a vecinicіei el în şiruri o dezleagă* (I, 132/8) [Luna] *din noaptea amintirii* (=lumea trecutului) *o vecie-ntreagă scoate De dureri* (I, 130/5-6), *A vecinicіei noapte* (=taina veşniciei) *pururea adîncă* (I, 133/5), *Şi noaptea nefiinţei* (=neantul) *totul cade, totul tace* (I, 133/19), *Cu farmecul luminii reci,/ Gîndirile străbate-mi, Revarsă linişte de veci/Pe noaptea de patimi* (=patimile sustrase controlului raţiunii, (I, 179/13-16), *Putut-au oare atîta dor în noapte* (=uitare, nefiinţă) *să se stingă* (I, 186/18), *Tot astfel cînd al nostru dor/Pieri în noaptea-adîncă* (=veşnicie), *Lumina stinsului amor/ Ne urmăreşte încă* (I, 234/14) etc.

Negru

în sens metaforic=sumbru, funest, nepătruns, apăsător, plin de ură, de nepătruns, misterios, întristat, mizerabil, cumplit ; sau în comparaţie. *Vis de răzbunare negru ca mormîntul* (I, 15/9), *Şi acele gînduri negre mai mici a muri nu-l lasă* (I, 53/5), *Fruntea-i.../Părea ca o noapte neagră* (I, 52/18-19), *Părul său negru ca noaptea* (I, 50/18), *Lacrimi pe o neagră pîne* (I, 60/3), *La neagra-i durere îi pune hotar* (I, 11/18), *Prin neagra noapte* (I, 27/8), *Dar noaptea se trezeşte şi ţine judecată/Şi-n negru-mbracă toate al nopţii palid domn* (I, 96/19-20), *A-ntristării neagră-aripă peste lume se întinde* (I, 28/9), *De blesteme mi-e neagră gura* (I, 26/20), *În privazul negru-al vieţi-mi/E-o icoană de lumină* (I, 106/11-12), *Trezindu-te iubito, cu anii înapoi,/Să fie neagră umbra în care-oi fi pierit* (I, 127/17), *De greul negrei vecinicii, Părinte, mă dezleagă* (I, 177/1), *În toată neagra vecinicie/O clipă-n braţe te-am ţinut* (I, 212/16), *întind ale lor aripi spre negre depărtări* (IV, 432/29), *Să simt plutind de-asupră-mi geniul morţii/Cu aripi negre* (IV, 338/14), *Ochiul îngheţat i-l umplu gînduri negre de amor* (I, 164/1) etc.

Negură

în sens metaforic=trecut uitat, îndepărtat, partea încă necunoscută a lumii, întunecime cosmică : *Ea, copila cea de aur visul negurii eterne* (=luna, I, 154/26), *Parcă-l văd pe astronomul cu al negurii repaos* (I, 140/23), *Şi umbra ta se pierde în negurile reci* (I, 213/16), *Cum oare din noianul de neguri să te rump,/ Să te ridic la sînu-mi* (I, 312/9-10), *O mamă, dulce mamă, din negură de vremi, Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi* (I, 139/1) etc.

Umbră

în sens metaforic=taină, imagine poetică, fantasmă, viziune imaginară, iluzie. *Să mi se pară cum că creşti... În umbra dulcilor poveşti* (I, 185/7), *Dar vai, un chip aevea nu eşti, astfel de treci Şi umbra ta se pierde în negurile reci* (I, 213/16), *În zadar în ochi avea-vei umbre mîndre din poveşti* (I, 160/19), *Măgulite toate sînt De-a fi umbra frumuseţii cei eterne pe pămînt* (I, 162/20), *O, umbră dulce, vino mai aproape* (IV, 338/12), *Căci este umbra brînd-a iubirii cei de veci* (IV, 434/11), *În lanţuri de imagini duiosul vis să-l ferec, / Să-mpiedec umbra-i dulce de-a merge-n întunerec* (I, 232/8), *Zadarnic după umbra ta dulce le* [braţele] *întind* (I, 213/19), *Şi faţa străvezie ca faţa albei ceri/ Slăbită e de umbra duioaselor dureri* (I, 213/4), *Ochii ei sînt plini de umbra tăinuitelor dureri* (I, 142/8), *Rămîneţi în umbră sfîntă, Basarabi şi voi Muşatini* (I, 149/31), *Umbra morţii se întinde tot mai mare şi mai mare* (I, 148/12), *Iar umbra feţei străvezii/E albă ca de ceară* (I, 170/13-14),

[Luna] *ridică mii de umbre după stinsul luminării* (I, 136/110), *Sub a numelui tău umbră* (=protecţie, sprijin, adăpost ; I, 134/23), [Ţii minte] *Prea puţin,/De ici, de colo de imagine-o făşie, vreo umbră de gîndire* (I, 134/6), *Umbra* (=reflexul prototipurilor platonice) *celor nefăcute nu-cepuse-a se desface* (I, 132/21), *Prin această lume să trecem ne e scris Ca visul unei umbre* (=aparenţă ; I, 127/10), *Trezindu-te iubito, cu anii înapoi să fie neagră umbra în care-oi fi pierit* (I, 127/17), *E umbra dulcilor dorinţi* (I, 117/24) etc.

Am numit cuvintele *întunecime, întunecos, întuneric, haos, noapte, negru, negură, umbră* termeni echivalenţi ai negaţiei, deoarece în întrebuinţarea proprie, metaforică sau în comparaţiile în care le introduce poetul, ele desemnează o absenţă sau un număr mai mic de însuşiri, un grad mai atenuat al realităţii sau chiar vacuitatea spaţială şi temporală de la începutul şi de la sfîrşitul procesului lumii. Faptul că Eminescu foloseşte aceste cuvinte cu o frecvenţă atît de mare acordă lexicului său una din caracteristicile ei cele mai izbitoare. Eminescu a fost sensibil la aspectele nocturne ale lumii, la ceea ce romanticii germani au numit *die Nachtseite der Natur* şi felul propriu al viziunii sale şi-a ales, pentru a se exprima, acea parte a lexicului pe care am studiat-o aici.

Expresia negaţiei în poezia lui Eminescu este deci foarte întinsă şi această împrejurare porneşte din natura luptătoare a sufletului lui, din amărăciunea experienţelor lui şi din energie satirică, din înlănţuirea dramatică a stărilor lui sufleteşti în cupluri contrastante, din profunzimea cugetării lui aţintite către ultimele probleme, către problema finalităţii, dar mai ales către acea a originilor lumii, din felul special în care se constituie pentru el viziunea lumii.

Studiul lexicului unui poet este unul din mijloacele cele mai sigure pentru a pătrunde în lumea de gînduri, de simţiri, de imagini.

EXPRESIA JUVENILULUI LA EMINESCU

Lectura *Dicţionarului limbii poetice a lui Eminescu,* în curs de definitivare la Institutul de lingvistică al Academiei Republcii Socialiste România, mi-a atras atenţia asupra statorniciei cu care poetul a fost urmărit de impresia juvenilului. Deşi n-a fost stabilit încă un indice de frecvenţă a diferitelor cuvinte folosite de Eminescu, lucrare care va deveni mai uşor de realizat după publicarea dicţionarului, se poate spune că termenii *june,* dar mai cu seamă *copil şi tînăr,* ca şi acei derivaţi din aceştia, sînt printre cei mai frecvenţi iviţi sub pana poetului. Aspectul tineresc al lumii este unul din cele care l-au atras mai puternic şi pe care Eminescu l-a exprimat mai frecvent, în toate fazele creaţiei lui, cu o insistenţă în adevăr caracteristică. Mi se pare că lucrările de critică literară n-au făcut încă această observaţie ; dar ea se impune cercetătorului limbii eminesciene. Notez deci, aici, cîteva din concluziile dicţionarului emines-

cian, prin care studierea poeziei lui Eminescu cu mijloace lingvistice devine mai lesnicioasă.

În ceea ce privește familia de cuvinte : *june, junie, junime, junețe*, ea aparține, mai ales, primei faze a creației eminesciene, atunci cînd Eminescu stătea sub influențele latiniste și eliadiste, care au dat și alte consecințe în limba tînărului poet. Interesant este de observat că *june,-ă*, s. și adj., m. și f., deși apare destul de des, nu se asociază niciodată cu valori stilistice, de pildă, cu subtonul de ironie pe care același cuvînt îl dobîndește la alți scriitori, într-o vreme nu cu mult ulterioară aceleia în care Eminescu îl întrebuințează cu destulă insistență. Astfel, cînd Caragiale pune, în *O noapte furtunoasă* (1879), I, 2, în gura lui Rică Venturiano declarația : *Sînt un june tînăr și nefericit, care suferă peste poate și iubește la nemurire*, cuvîntul *june* n-are acompaniamentul ironic în gura lui Rică, dar are sigur un astfel de acompaniament în notația lui Caragiale. Niciodată nu percepem însă o asemenea notă stilistică la Eminescu, cînd întrebuințează subst. *june, -ă* : *O dalbă fecioară adoarme pe sînul/De-un june frumos* (I, 4/6)[1]/*Căci junele astfel din pieptu-i oftează* (I, 4/19),... *lacrima duioasă,/Ce junii toți o varsă pe trist mormîntul tău* (I, 1/22)/, *Puterea leșinată/A junelui cănit* (I, 23/18) sau adj. *june, -ă*. *După care ea atrage vre un june curtezan* (I, 162/26), *Iar eco își rîde... de junii amanți* (I, 5/22), *O, dezmiardă pîn-ești jună ca lumina cea din soare* (I, 42/18), *Văzu... în mijlocul unui salon strălucit o jună fată muiată într-o haină albă* (P/L 46/4) etc. Am spus că *june, -ă* aparține vocabularului de tinerețe al lui Eminescu, totuși unele exemple, ca, de pildă, cel de la I, 162/26 aparține fazei de maturitate ; dar aici se poate pune întrebarea dacă nu se percepe cumva vreo tonalitate ironică, cum începuse să se audă în epocă, atunci cînd cuvîntul *june* era pronunțat : *june curtezan* ar putea să aibă o asemenea tonalitate. În legătură cu *june, -ă* adj., se mai poate face observația că el nu însoțește numai un substantiv care indică o ființă umană *(june curtezan, jună fată)*, dar și aspecte ale naturii sau ale activităților : *flori plăpînde, june* (I, 17/2), *jocurile-mi june* (I, 6/24). Găsim pe *june* ca adj. și într-o comparație : *jună ca lumina cea din soare* (I, 42/18).

În rezumat se poate spune că deși *june, -ă* ne apare ca un cuvînt caracteristic al vocabularului de tinerețe al lui Eminescu, el este întrebuințat totdeauna în înțelesul lui propriu („tînăr"), nu produce derivații semantice și nu este introdus decît o singură dată într-o asociație cu o valoare expresivă de artă, și anume în comparația notată mai sus. Același este cazul și pentru derivatele *junime* („tineret"), *junețe*, („tinerețe"), *junie* („tinerețe"), semnalabile tot în poeziile tinereții : *În inima junimii* (I, 25/11), *Și junimei generoase, domnișoarelor ce scapăr, Le arăt că lumea vis e*

---

[1] Citatele sînt reproduse din *Opere*, ed. Perpessicius, vol. I, IV, și *Proză literară*, ed. I. Scurtu.

(I, 48/19), *Vă văd lungiți pe patul juneții ce-ați spurcat-o* (I, 24/1), *Visările juniei* (I, 8/8), *Repedea junie* (I, 21/1).

Mult mai numeroase sînt observațiile ce se impun în legătură cu familia de cuvinte : *copil-ă,* s. m. și f. ; *copil-ă,* adj. m. și f. ; *copilandru, copilaș, copilărește,* adv. ; *copilărie, copilăresc, -ească* adj.; *copilăros, oasă,* adj. Numărul acestor cuvinte în poeziile publicate de Eminescu și în proza lui literară însumează cifra de 122. Aceste cuvinte sînt deci, cum spuneam mai sus, printre cele mai întrebuințate de Eminescu. Pe de altă parte, exemplele care le atestă sînt culese mai ales din producția de maturitate a poetului, o împrejurare care ne permite a spune că termenul *copil* și derivatele lui au înlocuit, la un moment dat, pe *june, junime, junețe, junie* din vocabularul producției de tinerețe. Faptul acesta este explicabil prin evoluția limbii literare în epoca străbătută de Eminescu, o evoluție care a eliminat treptat pe *june* și derivatele lui. Dar același fapt mai stă în legătură și cu un anumit fel al viziunii eminesciene, de care mă voi ocupa îndată.

Cuvîntul *copil* este la Eminescu unul din cele mai productive, mai întîi pentru că poetul folosește aproape toate derivațiile lui. Printre acestea, *copil, -ă* ca adjectiv nu este atestat de DL decît la Eminescu, de altfel într-o poezie de tinerețe : *Să mai privesc odată cîmpia-nfloritoare, Ce zilele-mi copile și albe le-a țesut* (1,6/22). *Copil-ă,* adj., este deci o particularitate a limbii lui Eminescu, semnalabilă de mai multe ori, fiindcă în afară de exemplul din DL, se mai poate cita : *...cîmpia-nfloritoare,... Ce auzi odată copila-mi murmurare* (I, 6/23), *Un bărbat... și mai copil decît ea* (P. L. 105/16), *Pe fruntea-i copilă* (I, 11/24) și, dubitabil, *Din cît ești de copilă să-ntinerești mereu* (I, 128/9). Dacă Eminescu a preferat, uneori, adj. *copil, -ă,* cînd îi stăteau la îndemînă dubletul *copilăros, -oasă,* este explicabil nu numai prin necesitățile ritmului, dar și prin aceea că acest cuvînt rar avea, pentru el, un relief poetic pe care dubletul lui nu-l poseda.

Productivitatea lui *copil* apare și în faptul că le determină nu numai o întreagă familie de cuvinte, dar și multe derivații semantice, exprimă adică înțelesuri foarte fin diferențiate de Eminescu. Voi da, în această privință, cîteva exemple, dar nu pe toate cîte pot fi spicuite. *Copil-ă* (adj. și subst.) înseamnă, așadar, la Eminescu :

1. Băiat sau fată în primii ani ai vieții *(copilul cu bobocii era chiar copilul lui,* I, 84, 6). Diferențierea e vizibilă în întrebuințarea cu sens deosebit a cuvîntului care are mai întîi sensul 1, apoi sensul 3. *Cum te cheamă, măi copile ?* I, 84/2, *Și pe cîmpul gol el vede un copil umblînd desculț,* I, 83/33, *Hai și noi la craiul, dragă, Și să fim din nou copii* I, 100/18, *Cu copii se hîrjonește,* I, 108/3, *E sfios ca și copiii,* I, 109/1, *Ca copiii are haz,* I, 159/15, *Mîinile ei spînzurau în jos ca la un copil vinovat,* P. L., 7/21, *Povești și doine, ghicitori, eresuri, Ce fruntea-mi de copil o-nseninară* I, 201/5 etc. etc. De semnalat mai este faptul că subst. *copil* apare la genul feminin cu o insistență mai mare decît aceea care poate fi remar-

cată la alţi autori. Femininul *copilă* alcătuieşte deci o altă particularitate a limbii lui Eminescu, cum o arată exemplele (unde *copilă* ar fi putut să fie înlocuită prin fată şi unde cuvîntul este mai apropiat de sensul 2 ; *I-o romantică copilă*, I, 46/24, *În biserica pustie... stă pe trepte o copilă*, I, 50/6, *După gratii de fereastră o copilă el zări*, I, 144/22, *E-a Şeihului copilă*, I, 141/24, *Azi n-ai chip în toată voia... pe copilă s-o dezmierzi*, I, 155/22, *Dîndu-şi trestia-ntr-o parte, Stă copila lin plecată*, I, 72/14, *Dintre flori copila rîde şi se-nclină peste gratii*, I, 154/11, *Cînd cochetă de-al tău umăr ţi se razimă copila, Dac-ai inimă şi minte, te gîndeşte la Dalila*, I, 159/13, *Şi cînd în pat se-ntinde drept copila să se culce, I-atinge mîinile pe piept, I-nchide geana dulce*, I, 168/10, *Într-o zi copila moare*, IV, 366/1, *Pînze moi în care se ţesură zile, Vederea şi somnul sărmanei copile*, IV, 365/12, *Ş-a copilei rugăciune tainic şoptit murmură* I, 50/12 etc. etc. Cred că întrebuinţarea s.f. *copilă* este, în Eminescu, o particularitate regională moldovenească ; dar dacă poetul recurge atît de deseori la acest cuvînt, este un fapt care provine şi din felul viziunii sale, potrivit căreia poetul vede în fiinţele tinere de sex feminin, nu atît feminitatea aptă pentru procreaţie, cît copilăria, inocenţa, înflorirea încă plăpîndă şi castă a acestei feminităţi.

2. Cu observaţiile de mai sus am atins al doilea sens : *tînăr, adolescent*, ca în exemplele : *Arald, copilul rege, uitat-a universul*, I, 91/33, *Miroase florile-argintii Şi cad, o dulce ploaie, Pe creştetele-a doi copii, Cu plete lungi, bălaie*, I, 179/27, *El* (Kamadeva) *veni, copilul mîndru, Călărind pe-un papagal*, I, 236, 5 *Pătimaş şi îndărătnic s-o iubeşti ca un copil*, I, 157/27, *Afară de ochii negri, care erau ai ei, era el întreg, el copilul din portret*, P. L., 39/4, *Era atît de însetată de amor, ca copilul cel tînăr*, P. L., 134/30, *Era aninat într-un cui bustul în mărime naturală a unui copil ca de vro-optsprezece ani*, P. L., 37/3 etc. Şi aici, ca şi în cazul precedent, adolescentul văzut ca copil manifestă o particularitate a viziunii poetului, mişcată în special de juvenilitate, de graţia şi delicateţea primelor înfloriri ale vieţii.

3. Fiu sau fiică, indiferent de vîrstă sau de sex : *Copilul cu bobocii era chiar copilul lui*. I, 84/6, *Căci născută eşti, copilă, din nevrednică iubire*, I, 65/3, *Dau ca bir tot al zecelea din copiii supuşilor mei*, P. L., 5/29, *Ea nu mai avea dureri, nici bucurii decît acele ale copilului ei*, P. L., 39/8, *Nu te călugări, copilul meu*, P. L., 109/6, *Ieronim, adaose bătrînul molcom, copilul meu*, P. L., 127/10.

4. Nevîrstnic : *În jos plecat-am ochii naintea feţei tale, stătînd un îndărătnic, un sfiicios copil*, I, 91/15, *Veştejiţi fără de vreme, dar cu creieri de copil*, I, 151/13, *Ar plînge şi ar rîde de fericire, ca un copil*, P. L., 74/29, *Se uita... cu o expresie indecisă, înecată de dorinţa de a plînge ca un copil vinovat*, P. L., 75/29.

5. Fig. Fiinţă (de cele mai multe ori tînără), naivă, fără experienţă, neştiutoare, nevinovată : (San Marc) *Rosteşte lin în clipe cadenţate : „Nu-nvie morţii, e-n zadar, copile !“* I, 202/14, *Tu eşti copilă, asta e,*

I, 176/1, *În fine începur-a rîde — doi copii — rîdeau cu lacrimile-n ochi*, P. L., 91/12, *Eu nu sînt copil, Elis...* P. L., 91/21, — *D-ta Venus, el Adonis. — Ei ! asta-i prea tare.. Ești copilă... și de ce nu ?* P. L., 101/4, *Asta nu-i trai, asta-i chin ; Dar biata copilă... să fiu drept... ce știe ea că mă chinuie*, P. L., 122/4.

6. Fig. Creatură, progenitură : *Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii mici, Facem pe pămîntul nostru mușunoaie de furnici*, I, 132/33, *În sunetele din urmă pătrunde-n fire cînt, Jelind... Pe-Arald, copilul rege al codrilor de brad*, I, 98/30.

7. Fig. Apartenent la o clasă socială : *Copii săraci și sceptici ai plebei proletare*, I, 56/5, *Copile din popor*, I, 60/20.

Productivitatea, dar mai cu seamă frecvența și statornicia impresiilor pe care le exprimă *copil-ă*, s. și adj., m., și f. și derivatele sînt vizibile și în mulțimea locuțiunilor, expresiilor, epitetelor, comparațiilor, asociațiilor expresive de cuvinte și imaginilor în care se ivește acest cuvînt. Grupez întregul material în aceste cîteva puncte :

1. Loc. adj. : *Ci tu rămîi în floare ca luna lui April, cu ochii mari și umezi, cu zîmbet de copil*, I, 128/8, *Seriozitatea contrastează totdeauna plăcut cu fața de copil*, P. L., 33/220 ; loc. adv. : *De copil încă, el admira ochii cei frumoși ai portretului*, P. L., 38/20.

2. În expresiile : *Copil de suflet*=fiu adoptiv : *Ieniceri, copii de suflet ai lui Allah*, I, 146/1 ; *Copil de casă*=paj : *În vremea asta Cătălin, Viclean copil de casă... Se furișează pînditor Privind la Cătălina*, I, 173/22.

3. Epitete. Am arătat, mai sus, copilă-e, adj. și, adaug acum, în funcție de epitet : *copila-mi murmurare, zilele copile, fruntea copilă*. Mai deseori apar, ca epitete, derivatele : *copilăros-copilăroasă*, adj. ; *copilăresc-copilărească*, adj. ; *copilărește*, adv. ; cum arată exemplele : *Florile împrospătate ridicau în soare cochetele capete copilăroase*, P. L., 70/24, *Tu regină a sufletelor — nu ești... copilăroasă ca un canar ?* P. L., 124/8, *Capul ei se ridica c-un fel de copilăroasă mîndrie*, P. L., 102/13, *Rîdea c-un fel de copilăroasă nebunie*, P. L., 83/6, *Uscăciunea neagră... a părului contrasta plăcut cu fața fină, dulce și copilărească a băietanului*, P. L., 33/17, *După fiecare perdea se ivea zîmbind cu o speriată și copilărească șireție, capul ei*, P. L., 75/4, *Vezi tu, Ermil ? zise ea c-o seriozitate copilărească*, P. L., 92/33, *Iar cînd te văd zîmbind copilărește, Se stinge-atunci o viață de durere*, I, 120/12, *El se da tot mai aproape Și cerșea copilărește*, I, 104/2. *Copilăros, -oasă, copilăresc, -ească* sînt deci epitete pentru ființe : *regină a sufletelor... copilăroasă*, pentru expresia lor : *fața... copilărească a băietanului*, pentru atitudinile și sentimentele manifestate de expresia figurii: *copilăroasă mîndrie, copilăroasă nebunie, copilărească șireție, seriozitate copilărească* ; tot astfel adv. *copilărește : zîmbind copilărește, cerșea copilărește*. Insistența acestor notații arată destul felul aspectelor umane selectate de viziunea poetului.

4. Metafore și comparații : Numărul metaforelor în care *copil* este *tertium comparationis* e redus : [Cărarea de văpaie]... *pe-o repede-nmiire*

de mici unde o aşterne Ea, copila cea de aur (=luna), *visul negurii eterne*, I, 154/26, *Vezi tu ce copil* (=fiinţă slabă) *supus, umilit este amorul*, P. L., 113/25. Mult mai mare este numărul comparaţiilor în care *copil, copilărie* apar ca al doilea termen al comparaţiei : *Doritor ca o femeie şi viclean ca un copil*, I, 80/24, [Amorul personificat] *E sfios ca şi copiii*, I, 109/1, *E frumoasă, se-nţelege... Ca copiii are haz*, I, 159/15, *Ar plînge şi ar rîde de fericire, ca un copil*, P. L., 74/29, *Se uita... cu o expresie indecisă, înecată de dorinţa de a plînge, ca un copil vinovat*, P. L., 75/29, *Pătimaş şi îndărătnic s-o iubeşti ca un copil*, I, 157/27, *Era nebună ca un copil*, P. L., 133/33, *Era atît de însetată de amor, ca copilul cel tînăr*, P. L., 134/29, *Mîinile ei spînzurau în jos ca la un copil vinovat*, P. L., 7/21, *Îi plăcea să asculte de ea, ca un copil de sora sa mai mare*, P. L., 121/8, *Priveşte la lună, luna miezei-nopţii — frumoasă ca un copil de patrusprezece zile*, P. L., 123/23, *Ştiu eu cum, zise ea, vicleană ca un copil*, P. L., 125/24, *Să te laşi iubit... ca un copil*, P. L., 117/3, *Surîsul său devenea... sălbatec ca toată copilăria ei*, P. L., 133/2. Examinarea acestor comparaţii arată, prin epitetul legat de copil sau prin termenul cu care se face comparaţie, ce anume aspect al copilului (uneori cu înţelesul de tînăr, adolescent) selectează viziunea lui Eminescu. Copilul este deci *supus, umilit, nebun* (=capricios), este *viclean, sfios, are haz, rîde* şi *plînge de fericire*, este *vinovat* (în inocenţa lui), *e însetată de amor, frumos* ; copilăria este *sălbatică*. Imaginea eminesciană a copilului (adolescentului, adolescentei) se întregeşte din toate aceste trăsături în care apar atitudinile, reacţiile, simţirile omului la începutul vieţii erotice.

5. Asociaţii expresive de cuvinte şi imagini în care apar *copil, copilă, copilaş, copilărie* sînt, de asemenea numeroase : *Dîndu-şi trestia-ntr-o parte, Stă copila lin plecată*, I, 72/14, *După gratii de fereastră o copilă el zări*, I, 144/22, *Dintre flori copila rîde şi se-nclină peste gratii*, I, 154/11, *El cerca de a descoperi, dacă nu cumva şireata copilă ar avea vreun amor*, P. L., 121/5, *El nu simţea nimic... asemenea unui copil ameţit de somn, pe care mama îl dezmeardă*, P. L., 124/27, *Căci te iubesc, copilă... Ca visul pe-un copil*, I, 22/8, *Copilă cuprinsă de dor şi de taină*, I, 41/6, *Eşti demon, copilă, că numai c-o zare Din genele-ţi lunge, din ochiul tău mare, Făcuşi pe-al meu înger cu spaimă să sboare...?* I, 41/8—10 *Împărat care nu zîmbea nici la cîntecul nevinovat al copilului...* P. L., 1/15. *El auzi... un tînăr şi tremurător glas de copilă...* P. L., 45/24, *Ochii cei albaştri ai copilului erau aşa de străluciţi...* P. L., 37/8, *Sufletul ei întreg era o reflectare umbroasă şi tristă a sufletului său de copil*, P. L., 39/10, *Ea-l asculta pe copilaş Uimită şi distrasă*, I, 175/5. *Aşa-numitele lor blestemăţii erau nişte copilării*, P. L., 99/14, *Dulcea moliciune a copilăriei era întrunită cu frumuseţea nobilă... a femeii*, P. L., 132/29, *Copil* şi derivatele apar în toate aceste exemple, ca instantanee imagistice sau în contexte care pun în evidenţă alte aspecte ale juvenilităţii, notate de Eminescu, ca nevinovăţia, somnolenţa, visarea, demonia privirilor, glasul tînăr şi tremu-

rător, ochii albăstrii și străluciți, reflectarea umbroasă și tristă a sufletului, dulcea moliciune etc. Impresia juvenilului la Eminescu se completează prin toate aceste trăsături.

În ce privește pe *tînăr* s. și adj. m. și f. el este mult mai puțin productiv decît *copil*, deoarece nu determină, la Eminescu, decît derivatele : *tinerel-ică, întineri, tinerețe*, s. m. sing. și pl., acesta singur din urmă apărînd în expresii : *floarea tinereții* [*El* (Okeanos) *numa-n veci e-n floarea tinereții* I, 202/6], *a-și pune tinerețele la stos* (*Acolo v-ați pus averea, tinerețele la stos*, I, 151/9). Poetul întrebuințează cuvintele *tînăr, tinerețe* mult mai rar decît *copil* și derivatele sale (de 42 ori) și le asociază cu mai puține înțelesuri decît pe acestea. *Tînăr* pare a însemna, la Eminescu, uneori adolescent, flăcău, fecior, voinic ; mai deseori determinarea de vîrstă e mai greu de făcut, dar poate semnifica bărbat tînăr, între adolescență și maturitate : *Pe un pat sărac asudă... tînărul*, I, 52/22, *Vede-un tînăr, ce alături Pe-un cal negru stă călare*, I, 66/23, *Tinere, ce plin de visuri urmărești vre o femeie*, I, 159/5, *Și apa unde-a fost căzut în cercuri se rotește, Și din adînc necunoscut Un mîndru tînăr crește*, I, 170/4 *Sub șirul de mîndri tei Ședeau doi tineri singuri*, I, 179/8, *Privește-ți-i acei tineri cu zîmbiri banale, cu simțiri muieratice*, P. L., 115/5, *Ce nobile trăsături are tînărul*, P. L., 100/21, *Vedem o frunte...., care coincide pe deplin cu fața într-adevăr plăcută a tînărului meu*, P. L., 33/14, *Fond de întuneric... care-l vezi mai în fața tuturor tinerilor*, P. L. 105/25, *O lume de cugetări și analogii în capul tînărului*, P. L., 131/1 etc. Aceeași greutate în posibilitatea determinării mai exacte a vîrstei în adj. *tînăr, -ă; tineri, -e; Frumusețile-ne tineri bătrînii lor distrug*, I, 59/35, *Nu-ți mai scurge ochii tineri*, I, 82/31. *Pe un pat de scînduri goale doarme tînăra nevastă*, I. 84/23, *De la ochii ei cei tineri mîntuirea s-o implore*, I, 162/8, [împăratul] *care nu zîmbea... nici la surîsul plin de amor al soției lui tinere*, P. L., 1/16, *Și-n piepturile păstorilor tineri... încolțea un dor... adînc*, P. L. 3/32, *Veselia nestingibilă a fetelor tinere*, P. L., 105/26, *Fetele tinere ivesc fețele rumene ca mărul prin obloanele deschise ale ferestrelor*, P. L., 50/10, *Sta cu capul ei sur... în poalele unei roabe tinere*, P. L., 18/9, *Era un contrast plăcut ; chipul unui tînăr demon lîngă chipul unui înger*, P. L., 84/1, *Știi că tînăra Aurora răpește pe Orion*, P. L., 105/21, *Trist se scula împăratul din patul împărătesc, de lîngă împărăteasa tînără*, P. L., 1/20 etc. etc. Cît despre *tinerețe* (ă), *tinereți*, s. f., cuvîntul înseamnă mai ales vîrsta dintre adolescență și maturitate, anii de plenitudine ai vieții, ca în exemplele : *Viața, tinerețea, mi-ai prefăcut-o rai*, I, 95/34, *Dară sufletul mi-e vesel, tinerețea luminată*, I, 102/12, *Dă-mi tinerețea mea, redă-mi credința*, IV, 361/12, *N-or să pătrunz-amarul pierdutei tinereți*, IV, 432/15, *Pierdut e totu-n zarea tinereții*, I, 201/12, *Floare de crîng, Astfel viețile și tinerețile Trec și se stîng*, IV, 378/23.

Se poate spune că *tînăr — tinerel — tinerețe* are un potențial lingvistic și poetic mai mic decît *copil* și familia lui de cuvinte, atît prin numărul

mai redus de derivate la care dă naștere cît și prin mai restrînsa lor diferențiere de sens, deși aceste cuvinte intră în asociații epitetice și în comparații, prin care categoria tinereții se extinde asupra naturii și a fenomenelor morale, și valoarea lor poetică se înalță, cum o arată exemplele : *Ca să iasă chipu-n față, Trandafiri aruncă tineri*, I, 72/22, *Ramul tînăr vînt să-și deie*, I, 122/3, *Codrule cu rîuri line, Vreme trece, vreme vine, Tu din tînăr precum ești, Tot mereu întinerești*, I, 123/21, *Ci-mi împletiți un pat din tinere ramuri* I, 221/4, *Tînără și dulce veste*, I, 29/3, *Tînăra delicatețe... era întrunită cu frumusețea nobilă... a femeii*, P. L., 132/28, *Iar boierii... erau frumoși ca zilele tinereței*, P. L., 4/32.

Înglobînd termenii *june, copil, tînăr* si derivatele lor în noțiunea mai largă a „juvenilului", putem întări, la sfîrșitul acestei scurte interpretări, observația că expresia juvenilului este una din cele mai frecvente în poezia și în proza poetică a lui Eminescu și că impresiile corespunzătoare fac parte din acelea care l-au urmărit mai statornic, stînd mereu în orizontul lui poetic. Prin derivatele de formă și sens ale cuvintelor respective, prin faptul introducerii în asociații epitetice, comparații, imagini și alte înlănțuiri expresive de cuvinte, tema juvenilității apare drept una din cele mai caracteristice ale inspirației lui. Eminescu este un poet al tinereții, observată de el în atitudinile, simțirile, farmecul ei, atît de strîns legat de primele chemări ale iubirii. Scriind el însuși numai în anii săi tineri și sub puterea impresiilor acestei vîrste, poetul s-a ridicat oarecum deasupra ei și, cîștigînd față de juvenilitate distanța contemplației și a reflecției, a izbutit s-o evoce în multe din formele ei fizice și morale de a fi. Mediația genială a spiritului a făcut dintr-un tînăr poet un poet al tinereții.

Este una din concluziile la care ne conduce observația limbii lui Eminescu.

TEHNICA BASORELIEFULUI ÎN PROZA LUI N. BĂLCESCU

În prefața primei ediții a lui *Ion-Vodă cel Cumplit* (1865), un fel de schiță impresionistă a metodologiei istorice, B. P. Hasdeu cere lucrările de restabilire a trecutului să opereze cu o întreită preocupare, cu „*trei scalpeluri de artă*", după cum le numește el în limbajul său metaforic : „*critica, perspectiva și coloritul*". Ce se poate numi critica și coloritul în lucrarea istoricului apare destul de limpede cititorului. În ceea ce privește „perspectiva", Hasdeu resimte nevoia să ne dea mai ample lămuriri. „*Perspectiva*, scrie el, *se cuprinde întru a dispune toată părțile întregului așa încît să nu vă întîmpine lacune esențiale alăturea cu detalii superflue: nimic să nu fie de prisos, nimic să nu fie descusut ; cele mai importante să reiasă în relief pe primul plan, cele secundare să se umbrească pe pla-*

nul al doilea, cele accesore abia să mijească mai încolo". Aşa-numita „perspectivă" ar fi deci un procedeu al compoziţiei istorice, o metodă de organizare a întregurilor narative, care presupune analiza şi valorificarea faptelor, dispunerea lor pe trepte deosebite ale însemnătăţii.

Studiul procedeelor stilistice în naraţiunea istorică ne dovedeşte însă că perspectiva, despre care ne vorbeşte Hasdeu, nu este numai o normă a compoziţiilor întinse, dar şi a acelor unităţi mai limitate, care sînt tablourile sau episoadele istorice. Adeseori, în cursul expunerilor sale, istoricul se opreşte pentru a evoca o luptă, o manevră a armatelor, un fapt oarecare de arme. Complexitatea şi învălmăşeala unor astfel de evenimente cere cu deosebite drepturi operaţia analizei şi valorificării faptelor particulare, punerea lor în perspectivă. Întregul evenimentului narat trebuie despicat în mai multe planuri succesive ale adîncimii. Istoricul care răspunde acestei nevoi dă tablourilor sale organizarea unor adevărate basoreliefuri. Care sînt criteriile valorificării şi care sînt mijloacele capabile să sublinieze importanţa superioară a unui fapt în raport cu alte fapte de o însemnătate mai redusă ? Cum se produce repartizarea accentelor de importanţă şi cum le selectăm din ceea ce pentru un ochi indiferent ar putea fi o simplă masă amorfă, fără nici un relief ?

Nu vom răspunde acestor întrebări în chip general. Vom urmări soluţia unei astfel de probleme, interesînd estetica prozei într-un exemplu concret, în arta scriitoricească a lui Nicolae Bălcescu şi vom folosi prilejul pentru a aduce noi preciziuni în stilistica timpurilor verbale, cărora le-am consacrat celelalte trei articole anterioare. După tipul său adînc şi după necesităţile vremii, Bălcescu este un scriitor retoric. Istoria este pentru el fapta, un episod în luptele naţionale şi sociale ale timpului. Condus de o asemenea concepţie, intervenţia valorificatoare va fi cu atît mai vie la un scriitor ca Bălcescu. Criteriul valorificării va fi sentimentul său patriotic, care îl va face să împingă în lumina mai vie a preţuirii pe eroii mult iubiţi şi să respingă în planuri mai umbrite personajele secundare sau pe acelea care sînt antipatice, pentru că se găsesc în conflict cu aspiraţiile naţiunii. Cîteva din episoadele narative sau din tablourile istorice ale lui Bălcescu sînt adevărate basoreliefuri literare, inspirate de caldul său sentiment naţional. Faptele eroului slăvit sînt povestite la prezentul istoric şi participă la via lumină evocativă a acestui timp ; isprăvile adversarilor sînt narate la trecut şi sînt împinse, o dată cu aceasta, în planuri mai umbrite ale reprezentării.

Iată, pentru ilustrarea acestui procedeu, povestirea luptei de sub cetatea Rusciukului, spicuită în scrierea lui N. Bălcescu, *Istoria Românilor sub Mihai-Vodă Viteazul*, publicată de A. I. Odobescu, ed. 2, 1877, p. 64-65 : *„Mihai sosi a doua zi, luni (23 ianuarie), de cu noapte şi îşi înfipse tabăra în locul părăsit de duşman la Scărpăteşti, iar în ziua următoare, marţi (25 ianuarie), din zi de dimineaţă porni de la Rusciuk, unde cum aflase, Mustafa-Paşa nedescurajat încă de atîtea învingeri, mai strîngea oşti şi*

voia să mai încerce norocul. Fără a mai lăsa lui Mustafa vreme de gătire, domnul se grăbește, trece *Dunărea pe ghiață pe la Marotin și* își înșiră *oștile mai sub porțile Rusciukului. El avea cu dînsul numai 10 000 ostași, în vreme ce Mustafa avea 4 000 oaste aleasă și 10 000 turci adunătură din Bulgaria. El* își îndeamnă *oștile a se lupta vitejește pentru gloria lui Christos și mîntuirea patriei și cu frunte de leu, bărbătește, mai repede decît a-i gîndi,* năvălește *asupra turcilor care abia apucaseră să iasă din cetate cînd lupta se încăieră. Bătaia ținu cîtva, fu sîngeroasă și nu încetă pînă în noapte, cînd turcii, cu toate că erau mai numeroși trebuiră a se pleca furiei românilor; de la vreo 7 000 pînă la 8 000 căzură morți; ceilalți își căutară mîntuirea în fugă, dar ai noștri, urmărindu-i în întunecimea nopții, fără seamă, îi* ucid *sau îi* prind *mai pe toți"*. Nimănui, din cîți vor citi cu oarecare atenție această povestire nu-i va scăpa procedeul care constă în a pune faptele lui Mihai și ale armatelor sale la prezentul indicativului, în timp ce acțiunile conexe sînt împinse în penumbra trecutului. *Mihai* „se grăbește, trece *Dunărea,* își îndeamnă *oștile, care* năvălesc *asupra turcilor* și ucid *sau îi* prind *mai pe toți"*. Nici una din celelalte acțiuni povestite nu urcă în această clară lumină a prezentului.

Procedeul devine încă mai limpede acolo unde sînt puse față în față două personaje, eroul și adversarul lui, cu acțiuni respective bine individualizate. În povestirea luptei de la Rusciuk, reprodusă mai sus, deși ni se vorbește deopotrivă despre Mihai și despre Mustafa-Pașa, ne sînt descrise de fapt numai acțiunile celui dintîi, în timp ce acelea ale lui Mustafa sînt comprimate în rîndul evenimentelor de cadru. Pe fondul cenușiu al întreprinderilor turcești se desprind puternic acțiunile eroului nostru. În renumita descriere a luptei de la Călugăreni sînt individualizate însă atît faptele lui Mihai cît și cele ale dușmanului său, Sinan ; dar pe cînd cele dintîi sînt evocate la prezent, celelalte sînt povestite la trecut. Iată interesanta pagină (extrasă din *op. cit.*, p. 128—129) : *„Sta să apună soarele după orizont, cînd vestea că ajutorul așteptat a sosit varsă sperarea izbîndei și un curagiu nou în inima acelei mîni de voinici români care ca niște smei se luptau, trăgîndu-se în fața nenumăratelor gloate ale unui dușman învingător. Acest ajutor însă ce ai noștri și-l închipuiau tare, nu era decît o ceată de 300 pedestrași din Ardeal cu puști. Mihai, fără a pierde vreme, căuta a se folosi de acest neînsemnat ajutor și de reîmbărbătarea oștilor sale, ca să smulgă biruința de la vrăjmași. El își* preumblă *privirea pe cîmpul bătăliei,* vede *mișcările turcilor și după dînsele* își pregătește *pe ale sale. Sinan-Pașa, văzînd retragerea românilor, luase inimă și vrea a-i desface și a-i reschira de tot. Spre acest sfîrșit, în capul rezervei sale, el umbla să treacă podul spre a izbi pe ai noștri în frunte, în vreme ce Asan-Pașa cu Mihnea-Vodă, din porunca lui, alergau prin pădure să-i lovească pe la spate. Mihai atunci se* așează *cu ceata de curînd sosită la capul podului spre a întîmpina pe Sinan,* trimite *pe căpitanul Cocea cu 200 unguri și alți atîția cazaci pedeștri ca să ia pe*

vrăjmaș pe la spate și Albert Kiraly așează *cele 2 tunuri ce le redobîndise de la turci într-o bună poziție și stă gata a trăzni pe vrăjmaș de vor îndrăzni a trece podul. Sfîrșind aceste pregătiri Mihai* cugetă *în inima sa că împrejurarea cere neapărat vreo faptă eroică spre a descuraja pe turci și a îmbărbăta pe ai săi. El* hotărăște *atunci a se jertfi ca altădată și a cumpăra biruința cu primejdia vieții sale. Ridicînd ochii către cer, mărinimosul domn* chiamă *în ajutoru-i protecția mîntuitoare a zeului armatelor,* smulge *o secure ostenească de la un soldat, se* aruncă *în coloana vrăjmașă ce-l amenință mai de aproape,* doboară *pe toți cei ce se încearcă a-i* sta *împotrivă,* ajunge *pe Caraiman-Pașa, îi zboară capul, izbește și pe alte capete din vrăjmași și făcînd minuni de vitejie,* se întoarce *la ai săi plin de trofee și fără de a fi rănit. Această faptă eroică* înfioară *pe turci de spaimă, iar pe creștini îi* însuflețește *și-i* aprinde *de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate".*

Alternarea trecutului cu prezentul și semnificația stilistică a acestei alternări sînt absolut evidente în fragmentul de povestire citat. Cînd este vorba de Sinan sau chiar de ajutoarele lui Mihai, personajele secundare asupra cărora scriitorul nu dorește să arunce o lumină prea vie, întîmpinăm vreuna din formele trecutului: Sinan „luase" inimă... „vrea" a-i desface pe români... Hasan-Pașa cu Mihnea-Vodă „alergau" prin pădure etc. Cînd este însă vorba de Mihai, toate faptele sale sînt puse la prezentul indicativului; el „preumblă, vede, pregătește, trimite, cugetă, cere, hotărăște, smulge, se aruncă, doboară, izbește și se întoarce". Prin această alternare a timpurilor și prin felurita luminare a planurilor povestirii, după cum asupra lor coboară reflexul mai tare al prezentului sau acela mai palid al trecutului, se obține impresia adîncimii în tablou, a succesiunii basoreliefice de planuri, un efect stilistic pe care Bălcescu îl folosește de atîtea ori.

Continuarea pasajului citat aduce o modificare a procedeului folosit pînă acum. De unde, pînă aici, relatarea faptelor lui Sinan și ale ajutoarelor lui Mihai se face la trecut, ele sînt readuse deopotrivă în lumina prezentului. „*Sinan, văzînd aceasta* — continuă Bălcescu — *spre a da curagiu la ai săi, ia ofensiva si* trece *podul. Dar deodată se vede oprit în fața de Mihai ca de un zid de piatră tare, în dos izbit cu o furie înfocată de căpitanul Cocea și în coastă trăsnit de tunurile așezate pe deal de Albert Kiraly, care, bătînd în mulțimea îndesată a Turcilor, le găurește rîndurile și le* pustiește *toată aripa dreaptă. Îndărătnicul vizir, fără de a-și pierde cumpătul* izbutește *a-și întocmi ostile în rînduială; dar o izbire nouă a lui Mihai în fruntea armiei, pustiirile furioase ale lui Cocea pe dinapoi, fierbintele și ucigătorul foc al lui Kiraly* zdrobesc *iară această rînduială; și turcii, minunați de îndrăzneala cu care românii ce-i priveau ca biruiți, îi* izbesc *acum, încep a fugi răslățați* etc." (*op. cit.*, p. 129). Care sînt motivele pentru care faptele lui Sinan, povestite pînă aici la trecut, ajung a fi narate la prezent, deopotrivă cu acele ale românilor și ale lui

Kiraly, ajutorul lui Mihai? Răspunsul nu este greu de dat. Ne găsim aici în punctul culminant al povestirii luptei de la Călugăreni. După primele succese ale lui Mihai, inițiativa luptei trece în mîinile lu Sinan. Pentru un moment, generalul turc înaintează în primul plan al importanței și mișcarea stilistică a povestirii subliniază evenimentul trecînd faptele turcului la prezentul indicativului: Sinan „ia“ ofensiva, „trece“ podul. Dar deodată Mihai și ai săi își recîștigă avantajele amenințate un singur moment și povestirea continuă și pentru el la prezent. Astfel, ierarhia planurilor în adîncime, tehnica basoreliefului, este suspendată într-o singură împrejurare, și anume atunci cînd faptele celor doi adversari egalîndu-se, ele puteau fi comprimate în același prim plan al importanței. Puțini sînt povestitorii istorici care, întocmai ca Bălcescu, să fi izbutit a reda prin nuanțe stilistice toate intențiile gîndului și sentimentului lor. Mai cu seamă în specularea virtualităților expresive legate de alternarea timpurilor verbale, Bălcescu apare ca un adevărat virtuos.

NICOLAE BĂLCESCU, ARTIST AL CUVÎNTULUI

Aniversarea lui Nicolae Bălcescu, marele luptător pentru cauza națională și democratică a românilor, de la a cărui moarte s-a scurs un secol întreg, a produs un șir de manifestări scrise și vorbite, articole și studii, conferințe și comunicări, menite să limpezească atît rolul său în luptele politice, cît și contribuția sa în mișcarea de idei a epocii pe care a străbătut-o, cu o chemare dintre cele mai însemnate. S-au analizat faptele și ideile gînditorului democrat și ale luptătorului revoluționar, acțiunea lui politică și ideologică împotriva iobăgiei și pentru independența națională, împotriva boierimii cosmopolite și în favoarea apropierii popoarelor în lupta lor comună pentru libertate și neatîrnare. S-au pus în lumină elementele materialiste ale concepției sale asupra istoriei, în care a recunoscut însemnătatea claselor sociale și a antagonismului dintre ele, ca și rolul pe care îl joacă masele populare în făurirea evenimentelor istoriei. S-a arătat de asemenea, însemnătatea lui Bălcescu ca editor de izvoare, ca istoric și ca economist.

Prin toate aceste contribuții, cunoașterea operei și a personalității lui N. Bălcescu a ieșit mult îmbogățită. Un aspect a rămas totuși mai puțin studiat, deși el întregește în chipul cel mai fericit imaginea scriitorului și a operei sale și merită în toate privințele a fi cercetat. Este vorba de aspectul artistic al operei lui Bălcescu, nu mai puțin important decît latura ei științifică și socială și stînd într-o strînsă legătură cu acestea. Meritele literare ale lui Bălcescu nu stau cu nimic mai prejos de cele care-i întregesc figura de cugetător și luptător și-i sprijină însemnătatea și faima. Printre bărbații care au pregătit și condus mișcarea revoluționară

de la 1848, Bălcescu este unul dintre cei ce au legat acțiunea lui de o operă literară, iar această operă și-a păstrat întreaga prospețime și întregul relief. Motivele acestei tinereți a operei, ca și a desfătării artistice cu care o parcurgem încă, stau mai întîi în adîncimea și vigoarea simțirii ce a inspirat-o, în generozitatea și avîntul acestei simțiri. Frumusețea artistică a operei lui Bălcescu se sprijină pe valoarea morală a omului. Nu este pagină a lui pe care, citind-o, să n-o însoțim cu sentimentul unei aprobări totale, așa cum o facem cu toate mărturiile inspirate de sinceritatea gravă. Ne cucerește și ne mișcă în paginile lui Bălcescu adevărul expresiei, desfășurarea ei, uneori vehementă, alteori largă și măreață, totdeauna însuflețită de o emoție sinceră și adîncă. Scrierile lui Bălcescu nu au numai un conținut de o rară densitate de idei, dar și un cuprins emotiv neobișnuit de cald și vibrant. Înregistrăm în mai toate operele acestui scriitor revărsarea unei plinătăți sufletești care ne subjugă. Admirăm atunci pe artist pentru că ajungem să respectăm și să iubim omul și personalitatea lui morală.

Impresia generală trezită de opera lui Bălcescu poate fi legitimată prin analiza mijloacelor și procedeelor sale, prin cunoașterea limbii, a stilului și a formelor de artă utilizate de ea. Lingvistica și critica literară își pot deci aduce contribuția lor în direcția întemeierii științifice a unei impresii pe care cititorul o cîștigă de altfel singur și încă de la prima atingere a operei. Desigur, cercetarea mijloacelor lingvistice și artistice ale unui scriitor nu se poate face decît în legătură cu ideile și tendințele lui. Ceea ce este adevărat pentru orice fapt de limbă este și pentru formele ei artistice. Adevărul acestei aserțiuni se vădește încă o dată în cazul lui Bălcescu, ale cărui mijloace stau într-o strînsă legătură cu pozițiile lui de istoric, cugetător și revoluționar. Luptînd pentru apropierea zilei în care, cum spunea el, *„nu va mai fi nici un rob, nici o nație roabă, nici om stăpîn pe altul, nici popor stăpîn pe altul, ci domnirea Dreptății și Frăției"*, luptînd adică pentru independența și libertatea românilor, Bălcescu a folosit argumentele istorice menite să probeze legitimitatea drepturilor și năzuințelor care însuflețeau păturile oprimate ale poporului român, dar în același timp să le și mobilizeze în lupta lor, prin evocarea trecutului plin de măreție. Istoricul a susținut astfel pe revoluționarul Bălcescu și ideile, ca și tendințele lui practice și active, și-au găsit forma lor adecvată în limba și procedeele lui artistice.

Autorizîndu-se de la trecut pentru a susține năzuințe actuale, evocînd luptele și libertățile trecutului pe care dorea să întemeieze aspirațiile noi ale poporului, Bălcescu reflectă această poziție în limbă prin acea îmbinare a termenilor moderni cu termeni și construcții vechi, mai ales cronicărești, care dă stilului său una din caracteristicile lui cele mai izbitoare. Ca om modern, doritor să facă folositoare claselor oprimate ale poporului său cîștigurile societăților mai înaintate din apusul Europei, Bălcescu a primit, o dată cu ideile noi, cuvintele care le exprimau. Neo-

logisme din izvor francez sau italian sînt destule în operele lui Bălcescu, ca, de pildă: *concuistă, concherant, coopera, confianță, conciliație, a dirige, desperanță, a expia, favorul, a mepriza, monarșic, privat, a suscrie, sujet, suvenir, solemnel, seanță, self* etc., la care se adaugă cuvintele transmise prin influența rusă sau formate după modelul neologismelor ruse, cu derivația lor în *-ie* și cu accentul pe silaba antepenultimă, precum *armie, misie* (pentru *misiune*), *nație, colonizație, asoțiație, emanțipație* etc. Cu toată prezența neologismelor, destul de numeroase, Bălcescu n-a căzut nici în eroarea eliadistă, nici în cea latinistă, atît de răspîndite în epoca lui și mai tîrziu. Pentru a nu corupe caracterul național al limbii, Bălcescu a preferat, atunci cînd a avut nevoie de o expresie nouă, să folosească procedeul calcului lingvistic sau al traducerii, întrebuințînd : *atîrnare* (pentru *dependență*), *omenire* (pentru *umanitate*), *orășenie* (pentru *burghezie*), *simțiment* (pentru *sentiment*), *simțibilitate* (pentru *sensibilitate*), *a inima* și *inimat* (pentru *a anima* și *animat*) etc. Prezența acestor formațiuni în limba lui Bălcescu alcătuiește un interesant document al luptei pe care o dă scriitorul pentru a-și lărgi sfera de exprimare, fără să înmulțească peste măsură numărul cuvintelor de proveniență străină și să se îndepărteze, astfel, de limba poporului.

Mult mai numeroase sînt elementele lexicale, formele și construcțiile pe care Bălcescu le împrumută de la limba veche — elemente, forme și construcții păstrate în parte și în limba populară — și care corespund întru totul poziției sale de istoric revoluționar. Vorbind în numele trecutului, bogat în lupte și libertăți, evocîndu-l adesea, el vorbește și în limba lui. Elementele vechi, mai cu seamă cronicărești, ale vocabularului, morfologiei și sintaxei lui Bălcescu sînt foarte numeroase și ele ar merita un studiu special. Noi trebuie să ne mulțumim însă cu cîteva exemple.

Ceea ce te izbește cînd străbați lista cuvintelor cu parfum arhaic spicuite în textele lui Bălcescu nu este faptul că ele ar fi dispărute din vocabularul actual, cît împrejurarea că sînt luate în accepțiuni mai vechi, dar uneori păstrate în limba poporului. Să considerăm, de pildă, chiar termenul „cuvînt". Cine-l întrebuințează astăzi, îi dă, de obicei, înțelesul de „sunet sau legătură de sunete care exprimă o idee"; sinonimul lui este „vorbă". În limba veche există însă pentru „cuvînt" și înțelesul de „rațiune" sau „motiv". În acest înțeles, o veche legiuire scrie : *Pentru ca să nu aibă muierile cuvînt de îndreptare...* Accepțiunea s-a păstrat și în limba poporului, încît acesta o înțelege cînd o întîmpină în versurile lui Eminescu : *Dacă tu știai problema astei vieți cu care lupt, Ai vedea că am cuvinte pana chiar să o fi rupt.* Bălcescu îi dă același sens, cînd scrie : *El* [Sigismund Bathory] *îi învinovățea* [pe Poloni], *cu mare cuvînt, că au intrat în această țeară* [în Moldova], *fără nici un drept. Cap=șef, domnitor,* apare la Ureche : *unde au socotit ca să nu vie fără cap, și au ridicat Domn,* dar și la Bălcescu : *supuse... unui cap războinic.* „A îndatora" înseamnă astăzi „a aduce servicii cuiva, care din această pricină contrac-

tează obligații față de cel ce i le-a adus". Există însă și accepțiunea mai veche : „a obliga, a sili (pe cineva) de a face ceva". Bălcescu dă acest din urmă sens cuvîntului, cînd scrie : *Proprietarul putea să-l îndatoreze* [pe rob] *a-i munci cît va voi.* „A robi", pentru sentimentul lingvistic actual, înseamnă : „A face [pe cineva] rob", „a aduce [pe cineva] în robie". Limba mai veche folosea însă acest cuvînt cu înțelesul de „a face muncă de rob". Un vechi text juridic notează : „*Pînă la sfîrșitul vieții lui să robească cu nevoință,* tot astfel și Bălcescu : *o țeară întreagă să robească la cîțiva particulari. Scump=avar* și *scumpete=avariție* se găsesc în textele vechi. Cronicarul Muste scrie : „*Duca-Vodă, pentru scumpetea lui... n-au primit sfatul lui Racoți*". Poporul păstrează acest înțeles în proverbul *scumpul mai mult păgubește,* dar și Bălcescu, vorbind despre învinuirile aduse lui Ferhad-Pașa, cum că *oprește pe seamă-i banii cu care trebuie să plătească oștile* [astfel că] *e de temut ca... scumpetea lui să nu pricinuiască nenorociri... Strîmbătate=nedreptate* nu surprinde pe nimeni, cînd îl întîmpină la Neculce : *Viind Duca-Vodă în scaunul domniei... nu să plîngea nimeni de nici o strîmbătate,* dar nici la Bălcescu: *i-au silit cu strîmbătate să primească jugul supunerii*. Prezente în vechile texte, dar apropiate de înțelegerea actuală, sînt și alte expresii ale vocabularului lui Bălcescu, precum : *a se oști=a se război, price=ceartă, neînțelegere ; scădere=pagubă, decadență* etc. Exemplele s-ar putea înmulți, dar toate ar dovedi că, deși Bălcescu folosește adeseori elementele vechiului lexic, el le alege totdeauna printre cele păstrate în vorbirea poporului sau care, cel puțin, nu ridică nici o dificultate în fața înțelegerii comune a limbii.

Același este cazul și pentru unele procedee de formare a cuvintelor, pentru formele și construcțiile lui Bălcescu, împrumutate adesea limbii vechi, dar fără nici o lezare a sentimentului lingvistic mai nou. Așa, de pildă, compunerea negativelor cu prefixul *ne* este generală în limba veche, după cum o dovedesc formele spicuite de lingviști încă din textele secolului al XVI-lea, precum : *neavut, nebătrînit, nebețit, necăit* etc. Compunerea cu *în-* este modernă. Bălcescu va proceda în felul limbii vechi, scriind *neexperiință* și nu *inexperiență,* cum s-ar putea scrie astăzi. S-a discutat mult chestiunea acuzativului cu prepoziția *pe*. S-a observat că, apărut de timpuriu în limbă, acuzativul prepozițional, în funcțiune de complement drept, manifestă tendința de a dispărea, prin înlocuirea lui cu substantivul articulat. Bălcescu se apropie de formele vechi, cînd scrie : *Ungurii... făcură pe lume a crede într-o viitoare Crăie a Daciei* sau : *Ei înșelară lesne pe popor* sau chiar : *Vom vedea pe nația română ieșind de-abia din vijelia năvălirii barbarilor* etc. Perfectul conjunctivului la verbele active compuse cu *fie* este destul de des în vechile texte. Lingviștii l-au remarcat în Coresi : *să fie auzit, să fie dat, să fie născut, să fie zis.* Îl întrebuințează și Bălcescu : *Cîmpia... pustie trebuie să fi rămas pe seama statului, formînd ceea ce la romani se numea ager publicus.* Gerunziul derivat, nu de la infinitiv, cum se face îndeobște,

ci de la persoana a II-a singular a prezentului indicativului, este adeseori observat în limba veche, de pildă, la Coresi, dar și în graiurile regionale : *țiind, puind, viind.* Aceste forme le întîlnim și la Bălcescu, care mai scrie *rămîind, propuind* etc. S-a observat, de asemenea, tendința limbii vechi de a înlocui formele reflexive ale verbului cu forme non-reflexive și dimpotrivă. Particularitatea aceasta ne întîmpină și la Bălcescu, care substituie activul reflexivului în *Astfel a urmat în toată Europa, astfel a trebuit să urmeze și la noi,* sau substituie reflexivul pasivului, cînd scrie : *locurile... nu se stăpîneau de nimeni, Constituția politică... se sdrobește, Fanarioții și ciocoii prădaseră un veac țara, poporul cere ca puterea să se ia din mîinile lor* etc. Întrebuințarea formei lungi a infinitivului, în locul celei scurte este o caracteristică dintre cele mai des observate la cronicari. Gr. Ureche scrie : *Pînă a se strîngere oastea toată* și Miron Costin : *S-au gătit a starea cu război... pierduse și el nădejdea de a-i dobîndirea* etc. Bălcescu utilizează și el forma lungă a infinitivului : *frații lui Baltazar, cari apucaseră de-a fugire în Polonia.* Inversiunea, foarte obișnuită la cronicari, este obținută acum prin antepunerea complementului de diferite categorii : *către care mai cu deosebire el adresase plîngerea sa ; întunericul ce din mulțimea fabulelor acoperă începutul istoriei noastre. Istoria lămurit ne spune ; anevoie s-ar putea pricepe* etc. Construcțiile cu verbul la sfîrșitul frazelor sînt și ele cronicărești : *Horia moarte cumplită pe roată suferă.* Din toate aceste particularități de limbă rezultă atmosfera arhaizantă a scrierilor lui Bălcescu, dar și sucul lor popular, deoarece multe din vechile expresii, forme și construcții s-au păstrat în graiul poporului.

Înzestrat cu acest instrument lingvistic, Bălcescu îl pune în serviciul operei sale de istoric și de scriitor revoluționar. Toate operele sale se leagă de una sau de alta din aceste direcții ale activității lui. Ca istoric, Bălcescu a scris *narațiuni,* menite să restabilească faptele trecutului și figurile oamenilor de altădată. Ca scriitor revoluționar, a scris *discursuri,* compuneri capabile să miște și să înflăcăreze. Narațiunea și discursul sînt principalele forme de artă ale lui Bălcescu. Evident, deosebirea dintre acestea nu este absolută, deoarece în narațiunile amintite apar unele din mijloacele discursului, unele procedee oratorice, după cum în discursuri se ivesc și pasaje narative. Păstrînd totuși deosebirea făcută, care în linii generale rămîne valabilă, să încercăm a desprinde, mai întîi, formele compoziției narative la Bălcescu, categoriile și procedeele ei, adică chipul în care se înlănțuiesc evenimentele în povestire, unitățile în care ele se constituie și mijloacele lor de limbă și stil.

Dacă luăm în considerare cea mai întinsă și mai însemnată dintre operele istorice și narative ale lui Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-Viteazu,* ne izbește compoziția ei complexă. Lucrarea este compusă din cinci cărți care duc povestirea domniei lui Mihai pînă la bătălia de la Mirăslău. În interiorul celor cinci cărți, care urmează linia dreaptă a

timpului, de la 1593 la 1601, diferitele capitole nu se înşiră în simplă ordine temporală, ci într-o ordine mai complicată, prin reveniri în durată şi prin deplasări în spaţiu. Astfel, în prima carte, după evocarea împrejurărilor Ţării Româneşti şi ale Moldovei sub Alexandru Ilieş şi Aron-Vodă şi după povestirea începuturilor lui Mihai pînă la urcarea lui pe tron, naraţiunea se deplasează în Turcia lui Murad III şi pe scena războiului cu Ungaria, apoi la curtea împăratului Germaniei Rudolf II şi la dieta de la Ratisbona, apoi în Polonia, apoi în Ardeal, pentru a înfăţişa acţiunea lui Sigismund Bathory. Mihai revine în povestire abia după toate aceste episoade intermediare, dar faptele lui se vor lumina prin complexul politic european care le cuprinde. Necontenit acesta este procedeul de compoziţie al lui Bălcescu.

În tot cursul expunerii sale, naraţiunea ajunsă la un anumit punct al înaintării ei se dezvoltă într-o multiplicitate de direcţii şi, oarecum, în forma razelor unei stele, pentru a lumina situaţia la care expunerea liniară ajunsese sau pentru a ajuta înţelegerea situaţiilor următoare. Simpla compoziţie liniară este forma cea mai primitivă a povestirii istorice ; ea este, în general, aceea a cronicilor. Bălcescu este însă un istoric şi un gînditor, atent la complexitatea şi interdependenţa faptelor. Orizontul său este dintre cele mai largi. El ştie că orice fapt istoric particular aparţine unei totalităţi şi că îşi primeşte întreaga semnificaţie numai din legăturile lui. Această înţelegere a istoriei determină forma compoziţiei narative a lui Bălcescu.

Scriitorul nu urmăreşte, de altfel, numai să ne înfăţişeze oamenii trecutului şi faptele lor aşa cum ele s-au petrecut, dar să ne şi facă a le vedea. În intermediile naraţiunii liniare se introduc deci, în afară de vastele perspective de totalitate şi conjunctură pe care le-am amintit, *portretele, tablourile şi episoadele* menite să învie povestirea. Arta portretistică a lui Bălcescu alcătuieşte unul din aspectele cele mai fericite ale talentului său. Iată portretul lui Mihai-Viteazul : *„In acel timp de chin şi de jale străluceau peste Olt, în Craiova, un bărbat ales, vestit şi lăudat prin frumuseţea trupului său, prin virtuţile lui alese şi felurite, prin credinţa către dumnezeu, dragostea către patrie, îngăduiala către cei asemeni, omenia către cei mai de jos, dreptatea către toţi deopotrivă, prin sinceritatea, statornicia şi dărnicia ce împodobeau mult lăudatul său caracter. Acesta era Mihai, Banul Craiovei, fiu al lui Pătraşcu Voievod, care pentru blîndeţea cu care cîrmui ţara de la 1554 se numeşte cel Bun"*. Descrierea portretistică înaintează deci de la aparenţa exterioară la fiinţa sufletească a modelului său, pe care îl recompune din însuşiri morale generale : credinţă, patriotism, toleranţă, omenie, dreptate sinceritate, statornicie. În acelaşi fel procedau maeştrii portretului clasic, compus din facultăţi şi nu din însuşiri, din substantive şi nu din adjective, Într-un fel deosebit este prezentat sultanul Murad II : *„Murad al II-lea, care domnea la 1575, era un duh slab şi superstiţios : dulce la trai, dar*

iute la mînie și adesea atunci și la cruzime; dedat cu totul la misticism, la poezie și voluptate, amator de danț și muzică, de vorbe cu duh, ba încă și de mucalitlîcuri el iubea mecanica, ceasornicăria și actele de reprezentație. El trăia înconjurat de tălmăcitori de vise, astrologi, șeici, femei, pitici și nebuni, lăsînd domnia în mîna femeilor Seraiului. Sub o mînă așa slabă, corupția intră în toate ramurile administrației Împărăției". Modelul este înfățișat prin dispozițiile lui morale și prin ușuraticele lui îndeletniciri, apoi în mediul lui de lucruri și oameni care dau impresia unor concretizări a acelor dispoziții și stau în legătură cu acele îndeletniciri. Procedeul a reușit atît de bine, încît scriitorul îl aplică încă o dată în portretul împăratului Rudolf II, la numai o pagină depărtare: *„Pe scaunul Cesarilor Germaniei ședea în acea vreme Rudolf al II-lea. Cu un caracter și cu virtuți ce ar fi fost de lăudat într-o poziție mai puțin înaltă, acest prinț era un domnitor nevrednic. El lasă d-oparte trebile statului, spre a se ocupa de științele naturale și de antichități, pentru cari își sleise finanțele, iar mai cu seamă de scrieri astrologice, care umplură duhul său, din natură posomorît și sfiicios, de o mulțime de superstiții de rîs și funeste. Preocupat de aceste lucrări, nevrednice de poziția lui și neîncetat spăimîntat de proorociri absurde, el se făcu cu totul neapropiat supușilor săi. Înconjurat de minerale, de fosile, de medalii, de lunete, d-alambicuri, de furnuri, el sta închis în laboratorul său, în timp ce zavistia în lăuntru și războiul din afară amenințau zdrobirea împărăției lui"*. Citeștrele portretele citate sînt subliniate de atitudinea autorului față de oamenii pe care-i reprezintă; judecățile de valoare ocupă un loc destul de întins în ele și, prin urmare, termenii aprobării și dezaprobării. Metoda alcătuirii lor este însă deosebită. În ultimele două portrete, foarte asemănătoare între ele dintr-un anumit punct de vedere, modelul este înconjurat de ființele sau lucrurile lui familiare, prezentate cu o mare animație sau abundență. Aceste înfățișări ale mediului consună cu omul pe care-l împrejmuiesc și-l exprimă. Prin aceste detalii expresive, grupate într-o neorînduială pitorească, în perspectiva portretelor lui Bălcescu, se întruchipează adevărate tablouri de gen, amintind în unele privințe pe ale maeștrilor flamanzi și olandezi ai veacului al XVII-lea.

Tablourile lui Bălcescu nu sînt mai puțin expresive. Foarte renumit, pentru că a fost adeseori reprodus în antologii, este cel al lui Mihai și-al gîdei: *„Sosind* [Mihai] *la locul unde trebuia a primi moartea, gîdea, cu satîrul în mînă, cu inima crudă, cu ochii sîngeroși, se apropie de osîndit. Dar cînd aținti ochii asupra jertfei sale, cînd văzu acel trup măreț, acea căutătură sălbatică și îngrozitoare, un tremur groaznic îl apucă; ridică satîrul, voește a izbi, dar mîna-i cade, puterile îl slăbesc, groaza îl stăpînește și trîntind la pămînt satîrul, fuge printre mulțimea adunată împrejur, strigînd, în gura mare, că el nu îndrăznește a ucide pe acest om"*. Tabloul cu verbele la perfectul simplu pînă în momentul scenei însăși, cu numeroasele-i verbe menținute la prezentul istoric, are o mare con-

centrare și vigoare. Cînd Bălcescu zugrăvește un tablou în mișcare, ca acela care reprezintă convoiul ungurilor căzuți prizonieri la turci, în fața cetății asediate a Sissekului, narațiunea se face la imperfect, timpul care redă mai bine mișcarea. Și de unde tabloul lui Mihai și gîdea este construit prin juxtapunere de propoziții principale în ritm rapid, de data aceasta propozițiile sînt introduse prin adverbe sau locuțiuni adverbiale (*înaintea lor, apoi, pe urmă, în sfîrșit*), care încetinesc mișcarea frazei și sugerează încetineala însăși a jalnicului convoi: *„Trei sute din acei nenorociți fură duși în triumf înaintea locuinței ambasadorului împărătesc; înaintea lor niște muzicanți, care făceau să se auză muzicele cele mai barbare; apoi o trupă cu armele cîștigate, pe urmă veneau carăle încărcate cu pradă și, în sfîrșit, nenorocitele jertfe ale robiei, oameni, femei, copii și bătrîni erau împinși înainte cu izbiri tari de bice sau de toiege, ca niște turme de vite proaste, în mijlocul chiotelor de bucurie sălbatică ale turcilor, spre a fi vînduți în tîrg“*. Tabloul intrării lui Mihai în Alba-Iulia este menținut la modul istoric și arheologic, prin descrierile amănunțite ale alaiului domnesc și ale costumului domnitorului. Viziunea n-are destulă concentrare și putere evocatoare. În schimb tabloul aducerii capului lui Andrei Bathory este o adevărată scenă dramatică din care nu lipsește nici gruparea personajelor, nici dialogul, nici indicarea expresiei, a mișcărilor și gesturilor lui Mihai, adică ceea ce s-ar putea numi jocul său scenic: *„Puseră capul pe masă și Mihai cătă puțin la dînsul în tăcere, pînă cînd, văzînd pe Doamna Stanca ce era lîngă dînsul, înecîndu-se în lacrimi, o întrebă pentru ce plînge? — „Pentru că, răspunse această miloasă și simțitoare femeie, aceea ce i s-a întîmplat lui se poate întîmpla și ție sau acestuia“, arătînd pe fiul său Pătrașcu. Această vorbă pătrunse inima oțelită a asprului Domn și-i aduse aminte nestatornicia lucrurilor omenești. Cuprins de milă, el plecă capul cu întristare, lacrimile deodată îmbrobodiră fulgerarea ochilor lui și din inimă strigă: „O săracul popă! săracul popă!“* Aceste tablouri și altele, destul de numeroase în *Istoria românilor sub Mihai Viteazul* vădesc talentul vizionar al lui Bălcescu, darul său de a întocmi imagini și de a le însufleți. Nu este de mirare deci că pictorii s-au putut inspira uneori din paginile lui Bălcescu. Au devenit populare compozițiile lui Theodor Aman și G. D. Mirea pe tema aducerii capului lui Andrei Bathory. Într-o recentă comunicare academică s-a făcut chiar ipoteza că Theodor Aman pregătea o serie de ilustrații pentru *Istoria românilor sub Mihai Viteazul*, după cum o dovedesc copiile lui de pe stampe reprezentînd ostași turci și costumele epocii lui Mihai, copii intrate de curînd în colecția Academiei Republicii Socialiste România. Valorile plastice ale narațiunii lui Bălcescu n-au întîrziat astfel să atragă atenția pictorilor și să le inspire opere care au contribuit la întemeierea genului picturii istorice în mișcarea noastră plastică.

Bălcescu n-a fost un pictor al naturii. Talentul peisagistic, atît de dezvoltat la urmașul său Al. Odobescu, este mult mai puțin însemnat la el. Omul, și nu natura, alcătuiește obiectul interesului său de moralist și al viziunii sale de scriitor descriptiv. Cînd ajunge a descrie valea Călugărenilor, locul marii bătălii a lui Mihai, autorul nu găsește decît indicații oarecum topografice : *„Drumul care merge de la Giurgiu spre București trece printr-o cîmpie șeasă și deschisă afară numai într-un loc, două poștii departe de această Capitală, unde el se află strîns și închis între niște dealuri păduroase. Între aceste dealuri este o vale largă numai de un pătrar de mil, acoperită de crîng, pe care gîrla Neajlovului ce o îneacă și pîraiele ce se scurg din dealuri o prefac într-o baltă plină de noroi și mocirlă“*. Altfel, pentru determinarea scenei naturale a luptei, nu ni se dau decît sumarele indicații : *În sfîrșit soarele veni să lumineze această mare zi* sau *Sta să apună soarele după orizont* sau *Cînd începu a se face ziuă* etc. O singură dată ne-a oferit Bălcescu o mare pagină descriptivă, la începutul cărții a patra a *Istoriei Românilor sub Mihai Viteazul:* descrierea Ardealului. Totuși, nici pagina aceasta, pe drept cuvînt renumită, nu este a unui ochi peisagistic, adică a unuia care pornește de la o impresie individuală și unică[1]. Pagina este mai mult a unui geograf, prin sistema cu care pornește de la descrierea reliefului natural, pentru a trece la acea a florei, la unele detalii ale faunei și la enumerarea bogățiilor subsolului. Podișul Ardealului este văzut à vol d'oiseau : *Un brîu de munți ocolește, precum zidul o cetate, toată această țară, și dintr-însul, ici-colea, se desfac, întinzîndu-se pînă în centrul ei, ca niște valuri proptitoare, mai multe șiruri de dealuri 'nalte și frumoase, mărețe pedestaluri înverzite, cari varsă urnele lor de zăpadă peste văi și peste lunci.* Natura vegetală și animală este evocată prin notațiile : *Păduri stufoase, în care ursul se plimbă în voie ca un domn stăpînitor, umbresc culmea acelor munți. Și nu departe de aceste locuri, care îți aduc aminte natura țărilor de miazănoapte, dai, ca la porțile Romei, peste cîmpii arse și văruite, unde bivolul dormitează alene.* Văzut mai de aproape, peisajul Ardealului este prezentat prin alăturarea tipurilor lui : *stînci prăpăstioase, munți uriași, a căror vîrfuri mîngîie norii, păduri întunecoase, lunci înverzite, livezi mirositoare, văi răcoroase, gîrle, a căror limpede apă lin curge printre cîmpiile înflorite, pîraie repezi, care mugind groaznic, se prăvălesc în cataracte printre acele amenințătoare stînci de piatră care plac vederii și o spăimîntează tot de odată.* Este un peisaj generalizator și compus, care nu pictează un singur aspect particular, ci întrunește

---

[1] Pagina aceasta împrumută de altfel unele din elementele ei lui A. de Gérando *La Transilvanie et ses habitants,* Paris, 1845, după cum a arătat V. Guțu într-o cercetare recentă.

impresii tipice, grațioase și sublime. Scriitorul nu întrebuințează epitetul care pictează, ci pe acela general și ornant: *munți uriași, lunci înverzite, văi răcoroase,* ca autorii clasici.

Mai atingător este Bălcescu cînd revine la narațiunea împrejurărilor omenești, în multiplele episoade care dau varietate și mișcare povestirii sale. Anecdota cu Ali-Gian și omul său de încredere, Românul, care îl previne printr-o indiscreție cinstită și măsurată, de masacrul ce se pregătea în orașele țării, episodul morții lui Murad III, mînat de melancolia și superstițiile lui, uciderea fraților lui Mohamed III, episodul Mariei Putoianca, războinica în haine bărbătești, vulturul căzut în tabăra lui Sigismund Bathory, întregul episod al lui Răzvan, viteazul domnitor de origine țigană, care află moarte nevrednică de sine în țeapa ce-i pregătise crudul Ieremia Movilă, multele descrieri de luptă, în care sînt arătați eroi în acțiunile lor individuale, ca în *Iliada,* dar și mișcările colective ale armatelor întregi, toate aceste episoade și nenumărate altele fac ca *Istoria Românilor sub Mihai-Viteazul* să fie citită ca un poem eroic.

Portretul, tabloul și episodul fiind principalele categorii narative ale lui Bălcescu, este necesar să vedem procedeele întrebuințate în genere în acestea. Bălcescu povestește mai ales la perfectul simplu. Am întîmpinat însă, într-unul din tablourile analizate mai sus, prezentul istoric, adică acel timp care are virtutea de a ne aduce în față și cu o vioiciune mai mare faptele pe care le exprimă. Exemplele de prezent istoric în scrierile lui Bălcescu sînt nenumărate. Vom cita numai cîteva: *„Turcii, la lumina flăcărilor, care ardeau conacele lor, se deșteaptă îngroziți și pe jumătate îmbrăcați, aleargă și se adună la palatul Emirului, cu hotărîrea de a se apăra pînă la moarte.* Un altul: *Tot în acea lună, o ceată de români aflară prin spioni că Sinan se întoarce de la Belgrad la Constantinopol cu multe bogății, răpite mai toate de la dușmani. Românii trec în Bulgaria, îi pîndesc calea în munții Emului și năvălesc fără veste asupra-i.* Altul: ...*Garnizoanele turcești năvălesc în această țară, cuprind Iofö și șapte sate din prejur, unde trec tot prin foc și sabie și duc pe locuitori în robie"* etc. Un efect special obține Bălcescu atunci cînd alternează prezentul istoric cu forme ale trecutului, întrebuințînd prezentul pentru a exprima acțiunea eroului preferat și pe care dorește s-o pună într-o lumină mai vie, folosind trecutul pentru a exprima faptele personajelor a căror acțiune dorește s-o comprime într-un plan de importanță secundară. Narațiunea dobîndește astfel o structură făcută din două planuri, dintre care unul mai reliefat și altul mai adînc. Am numit altă dată acest efect de stil tehnica basoreliefului. Iată cîteva exemple de basorelief în *Istoria Românilor sub Mihai-Viteazul*: *„Turcii din acest oraș, aflînd de sosirea Românilor, se grăbiră a trece Dunărea și le ieșiră în întîmpinare, dar Românii îi bat și îi trec Dunărea, tăindu-i în goană foarte rău pînă la Hîrșova, pe care o dau pradă focului.* Altul: *Sinan-Pașa, văzînd retragerea Românilor, luase inimă și vrea a-i desface și a-i*

reschira de tot. Spre acest sfîrşit, în capul rezervei sale, el umbla a trece podul spre a izbi pe ai noştri în frunte... în vreme ce Hasan-Paşa şi Mihnea-Vodă... alergau prin pădure să-i lovească pe la spate. Mihai atunci... trimite pe căpitanul Cocea... Albert Kiraly aşează cele două tunuri ce redobîndise de la turci... şi stă gata a trăzni pe duşmani...“ etc.

Tot în legătură cu întrebuinţarea timpurilor verbale se cuvine să amintim şi un alt efect stilistic al scriitorului, observat, de asemenea, altă dată : folosirea aşa-numitului prezent etern, adică acela care exprimă o concluzie generală a unei desfăşurări de fapte, cu intenţia de-a sublinia valoarea ei veşnică. Astfel, la sfîrşitul unui pasaj, în care autorul povesteşte căderea domnului moldovean Aron-Vodă, dar şi dezvoltarea evenimentelor împotriva acelora care provocaseră această cădere, scriitorul îşi încheie povestirea sa cu o maximă la prezent : *Astfel dreptatea dumnezeiască scoate răsplată unei fapte dintr-însa chiar.* Un alt exemplu de prezent etern întîmpinăm la sfîrşitul episodului care narează viteaza şi uimitoarea carieră a lui Răzvan :*„Născut ţigan, dintr-un neam osîndit de veacuri la robie, el fu încă o dovadă puternică că în ochii Providenţii nu sînt popoare alese şi popoare osîndite, că ea răspîndeşte deopotrivă îndurările sale peste toţi oamenii“* etc.

Cum scriitorul a dat nu numai naraţiuni, dar şi descrieri, adică portrete şi tablouri, este interesant de văzut care sînt procedeele lui cele mai obişnuite şi în aceste împrejurări. Trebuie observat că, deşi trăind în romantism, adică într-o epocă în care paleta scriitorilor s-a încărcat de culoare şi modurile figurative ale exprimării au luat o mare dezvoltare, Bălcescu rămîne un scriitor sobru, fără exuberanţă coloristică şi imagistică. Niciodată Bălcescu nu notează vreo culoare cum face cu atîta plăcere Alecsandri, care în *Călătoriile* sale revarsă pe paleta lui toate bogăţiile curcubeului. Comparaţiile lui sînt mai degrabă sărace : În cursul unei lupte, tătarii sînt *ca şi nişte mistreţi izbiţi.* Altă dată românii sînt *ca nişte uriaşi,* altă dată, *ca nişte zmei ;* trupele lui Mihai sînt *ca un zid de piatră tare.* Cîntăreţul gloriei trecute, Vasile Cîrlova, a strălucit *ca o cometă trecătoare* etc. Nici metaforele lui Bălcescu nu sînt mai surprinzătoare : *licoare de pace, torţa vechilor uri, briliantul cel mai strălucit al cununei gloriei române.* Metonomiile clasice sînt prezente : *a se bate cu ferul, a scrie cu sabie şi sînge* [o pagină a analelor] etc. Epitetele lui Bălcescu sînt şi ele destul de generale : *neînspăimîntatul Voevod, mărinimosul Domn,* dar *şi crudul Filip, meşteşugitul vizir, îndărătnicul voinic Albert Kiraly, bănuitorul tiran Alexandru* etc. Cu aceste din urmă epitete atingem unul din procedeele cele mai izbitoare ale lui Bălcescu : caracterizarea psihologică. Scriitorul nu povesteşte nici un fapt fără a nu-l pune în legătură cu psihologia omului care îl execută : *„Ţipetele jertfelor turcilor pătrunseră pînă în cabinetul lui Rudolf II şi deşteptară indolenţa sa.* Sau : *Posomorît şi tăcut* [Mihai] *se depărta de toţi cei ce erau pe lîngă dînsul, spre a se gîndi zi şi noapte la mijloacele de a mîntui*

nația sa. Sau : *Bathory... nu se prilejui a răspunde cererii și dorinței Domnilor români, căci ocupația viitoarei sale nunți ocupa atunci cu totul duhul său atît de ușurel*. Sau : *Noul Sultan* (Mahomed III) *era un prinț crud, afemeiat și înmuiat de tot prin plăceri, care îl făcură de pierdu înfocarea ce avea mai întîi spre război*". Un alt procedeu care dă culoare stilului, în lipsa imaginilor propriu-zise, sînt comparațiile căutate în istoria veche, procedeu umanistic păstrat în tot timpul clasicismului. Scena dezarmării gîdelui aduce următoarea comparație : *Astfel, în acele mari timpuri bătrîne, un Cimbru barbar se înfioară de vederea măreață a lui Mariu și nu îndrăzni a ucide pe acel ce zdrobise tot neamul lui*. Călugărenii sînt *Termopile ale românilor*. Mihai, *precum odinioară semizeii cîntați de nemuritorul Homer, alerga într-o parte și în alta prin tabăra turcească*. Plînsul lui Mihai la vederea capului lui Andrei Bathory cheamă, de asemenea, amintirea antică : *Astfel plînse marele Cezar cînd văzu înainte-i capul dușmanului său Pompei*. Sinan este *un Mariu al turcilor*. Sau : *Poporul nostru a avut și el Grahii lui*... Curajul și eroismul îi dădea românului *un caracter vrednic de timpurile antice*. Draparea în costum antic a fost un procedeu obișnuit al scriitorilor și oratorilor revoluției franceze : *Ce sînt cele cîteva picături de sînge pe care populația le-a pierdut, pentru a-și cîștiga libertatea* — exclamă odată Jean-Paul Marat — *pe lîngă torentele pe care le-au vărsat un Tiberiu, un Neron, un Caligula, un Caracalla, un Commodus !* Poporul poate fi adeseori înșelat prin simple cuvinte : *Romanii nu-i acordară lui Cezar, sub titlul de imperator, puterea pe care i-o refuzase sub acel de rege ?* Împreună cu atîtea elemente ale culturii lui este probabil că Bălcescu a găsit în scrierile revoluționarilor procedeul comparațiilor și invocarea amintirilor antice, în scopul exaltării patosului republican.

Întocmai ca istoricii antici, ca Salust, ca Titus-Livius și Tacit, Bălcescu a introdus discursul în istorie, adică a pus în gura personajelor sale, prin vorbirea directă sau indirectă, discursuri fictive, menite să rezume o situație sau să arate ideile acestor personaje. Discursul lui Sigismund către nobilii care se opuneau acțiunii contra turcilor este redat prin vorbire directă : *Sigismund zicea : „La ce-a slujit pîn-aci pacea cu turcul ? A obicinuit pe nesimțite popoarele noastre nenorocite a se îngreuia cu un jug greu și nesuferit. Mai bine dar să-l scuture și a se uni cu Împăratul și ceilalți prinți creștini și a se lepăda de alianța cu turcii, pe atît de rușinoasă pe cît e și de primejdioasă pentru mîntuire..."*.

Tot în vorbire directă e și discursul lui Sigismund care justifică abdicarea lui. Dar discursul lui Mihai către armatele sale, pentru a le convinge de necesitatea acțiunii ce trebuia începută și pentru a le înflăcăra, este redat prin vorbire indirectă : *„Apoi îndreptîndu-se către dînșii, le zise : să-și aducă aminte de vechea lor vitejie, căci ocazia de acum este frumoasă și de o vor pierde, anevoie o vor mai căpăta. Turcii, le zicea el,*

sînt uimiți de atîtea pierderi : cetățile lor din toate părțile sînt cuprinse ; din cîte capete au avut armatele lor, numai unul a rămas care mai îndrăznește a ține frunte creștinilor ; că cu dînsul au a se lupta, și gloria d-a-l birui va fi foarte mare" etc. Ideile se înșiruie astfel în ordine, argumentele se grupează după însemnătatea lor și scriitorul, atribuindu-le eroilor, le topește în narațiunea sa, în loc de a le produce în forma teoretică a unei analize a situației. Prin discursurile lui fictive, Bălcescu dorește să rămînă un povestitor, chiar atunci cînd ne oferă rezultatele cercetării sale de istoric.

Am spus mai sus că tablourile lui Bălcescu sînt subliniate de atitudinea autorului față de modelele lui. Afirmația poate fi repetată pentru toate celelalte categorii narative ale operei sale. Bălcescu nu este un scriitor indiferent față de temele pe care le tratează. El este un scriitor partizan, un scriitor care — după cum am văzut — pune cercetarea sa în serviciul luptei pe care o duce pentru independența și libertatea românilor, pentru scuturarea jugului care apasă asupra iobagului român. Această poziție își află echivalentul lingvistic în mulțimea frazelor exclamative din operele lui. Începutul *Istoriei Românilor sub Mihai-Viteazul* are caracterul unei invocații : *Timpuri de aducere aminte glorioasă ! Timpuri de credință și jertfire !* exclamă scriitorul. În descrierea luptei de la Călugăreni, scriitorul se oprește pentru a exclama : *„Această faptă eroică înfioră pe turci de spaimă, iar pe creștini îi însuflețește și îi aprinde de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate. Și cum n-ar fi crezut ei că pot face minuni cu un astfel de general și cu asemenea pilde ce le da !"* Marele număr de fraze exclamative, întrebuințate de altfel și de cronicari, împrumută scrierilor lui Bălcescu coloratura lor oratorică și ne conduc către cealaltă categorie mai de seamă a operelor sale, către discurs, către disertația oratorică, ale cărei procedee urmează să le vedem acum.

Înțelegerea celor mai multe dintre studiile lui Bălcescu, precum *Despre starea soțială a muncitorilor plugari, Drepturile Românilor către Înalta Poartă, Despre împroprietărirea țăranilor, Mersul revoluției în istoria Românilor, Trecutul și Prezentul* etc., înțelegerea tuturor acestora ca niște disertații oratorice, ca niște pledoarii pentru cauze sociale și politice, nu poate fi contrazisă, dacă luăm seama la stilul și compoziția lor. Bălcescu dă paginilor sale temelia puternică a izvoarelor și faptelor, pe care le cercetează cu metoda unui istoric, dar le animă prin pasiunea și înflăcărarea sa revoluționară. Chiar într-un studiu cu aparente scopuri pur documentare, precum *Puterea armată și arta militară la Români,* după ce stabilește existența armatei naționale, „ridicarea gloatelor", în trecutul Valahiei și marele număr al trupelor pe care domnii munteni le puteau ridica încă din veacul al XIV-lea, scriitorul izbucnește pentru a scoate îndemnuri adresate vremii lui : *„Ce materie, dureroasă de gîndire! Românii încă din veacul al XIV-lea, pe cînd toată Europa era cufundată în bar-*

barie, aveau nişte instituţii cu cari în acele vremi ar fi ajuns o naţie puternică în Europa, dacă unirea ar fi domnit între dînşii! Fie ca rătăcirile părinţilor noştri să ne slujească de pildă precum virtuţile lor de îndemn!" Către sfîrşitul studiului *Despre starea soţială a muncitorilor plugari,* scriitorul făgăduieşte a reveni asupra subiectului: *vom judeca* [atunci] *fără patimă şi părtinire.* Formula este a lui Tacit: *sine ira et studio.* Dar lipsa patimii şi a părtinirii nu este pentru Bălcescu atitudinea nepăsării, a abstragerii din temă, ci dreapta împărţire a blamului şi aprobării, inspirate de tendinţele lui. *Vom plăti tributul nostru de laudă sau de hulă la cei ce le-ar fi meritat.* Dezvoltarea ideilor în disertaţiile oratorice ale lui Bălcescu tinde deci totdeauna să dovedească legitimitatea unei cauze. Scriitorul nu expune, ci demonstrează. Ideile nu se înşiră la el, pentru a reconstitui numai unele stări ale trecutului, ci şi pentru a scoate din ele o linie de dezvoltare, care se prelungeşte în cauza pe care o reprezintă şi pentru care luptă el acum. Argumentarea lui este prin excelenţă oratorică şi scrierile lui sînt, în cea mai mare parte, discursuri.

Prezenţa luptătorului în fiecare pagină a acestor scrieri explică marele număr al exclamaţiilor sale. Acestea sînt uneori invocaţii: „*Călugăreni! Termopile ale românilor! Cîte inimi nu tresar la suvenirea ta! Cîte suflete nu aprinzi? Cîte braţe nu armezi!* Alteori, exclamaţiile apar ca apeluri sau ca îndemnuri la luare-aminte: *A crea o naţie! O naţie de fraţi, de cetăţeni liberi, aceasta este, Români, sfînta şi marea faptă ce Dumnezeu ne-a încredinţat. În zadar veţi îngenunchia şi vă veţi ruga pe la porţile împăraţilor, pe la uşile miniştrilor lor. Ei nu vă vor da nimic, căci nici vor, nici pot. Fiţi gata, dar, a o lua voi, fiindcă împăraţii, domnii şi boierii pămîntului nu dau fără numai aceia ce le smulg popoarele.* Alte exclamaţii aduc expresia aprecierii sale istorice. Ce a fost vechea orînduire de stat a boierilor? *Mare şi monstruoasă clădire de tiranii, puse una asupra alteia şi toate rezemate şi apăsînd pe popor, pe ţăranul muncitor!*"

Frazelor exclamative li se asociază cele interogative. Acestea din urmă sînt menite să introducă o temă nouă. După ce arată tirania clasei boiereşti, dispunînd puterea vechilor domnitori, oratorul se întreabă: *Cine va zdrobi această tiranie? Cine va nimici această clasă de apostaţi care, ieşind din sînul poporului, robi pe fraţii şi părinţii lor şi batjocori omenirea?* Răspunsul este dat numaidecît şi, o dată cu el, o nouă temă şi o nouă etapă a discursului se impune: *iată că izbînditorii poporului sosesc: sînt şi ei nişte robi şi pentru ca pedeapsa şi ruşinea să fie mai mare, sînt nişte robi străini.* Alteori frazele interogative sînt întrebări retorice, adică cele care impun răspunsul pe care oratorul îl aşteaptă de la ascultătorii săi: *Cine nu s-a entuziasmat cetind bătăliile lui Mihai? Cine n-a admirat geniul şi bărbăţia lui?* Entuziasmul şi admiraţia pentru figura lui Mihai

sînt unanime. Alteori, în fine, întrebările sînt forme ale exclamației, îndemnuri la examinarea propriei conștiințe : *Cine, privind starea prezentă a Românilor, nu s-a simțit pătruns de durere ?... Pentru ce această adormire ? Istoria străbunilor, bogată de suveniri glorioase, nu-i deșteaptă ?* etc.

Fraza lui Bălcescu este fraza oratorică. Ampla construcție sintactică, pe care o întîlnim la tot pasul în scrierile lui, alcătuiește o structură de determinări ale propoziției principale, care, la rîndul lor, primesc alte determinări, întruchipînd o adevărată cascadă a debitului oratoric : *„Istoria omenirii ne înfățișează lupta necontenită a dreptului în contra tiraniei, a unei clase dezmoștenite de dreptul său, contra uzurpatorilor ei, luptă arzătoare care adesea are caracterul unei răzbunări, luptă fără sfîrșit, căci se urmează încă în timpurile de azi, și se va urma pînă cînd nu va mai fi umbră de tiranie, pînă cînd popoarele nu vor fi întregite în drepturile lor și egalitatea nu va domni în lume“*. Subordonarea este obținută în această vastă construcție prin repetire : *luptă necontenită, luptă arzătoare, luptă fără sfîrșit — se urmează, se va urma, — pînă cînd, pînă cînd*. Procedeul este oratoric. Repetiția este și mijlocul coordonării frazelor într-un context : *„Sînt adevăruri de acelea cari dau pe față toate rănile unei nații... adevăruri cari nu sînt niciodată destul de repetate... Sînt suveniruri cari trebuiesc neîncetat chemate în memoria poporului... Suvenire sublime, cari de multe ori îl luminează asupra soartei sale... Sînt triste aceste întrebări pentru un român. Sînt triste, căci îi dau starea pe față“* etc.

Bălcescu a fost un scriitor militant. Istoric și publicist politic, el a scris în favoarea poporului oprimat și pentru el. Însușindu-și știința cronicilor și ideologia revoluționară a timpului său, pe care a dezvoltat-o și aplicat-o la împrejurările și nevoile societății noastre, el a dat o operă în care măreția trecutului și cunoașterea liniilor lui de dezvoltare devin o putere a revendicărilor și luptelor prezente. Folosind limba cronicarilor și a poporului, el a excelat în narațiunea istorică și în disertația oratorică, găsind necontenit mijloacele de limbă, de stil și de compoziție care puteau sluji mai bine ideile și acțiunea sa. Aici aflăm condiția hotărîtoare pentru înțelegerea artei lui Bălcescu. Totdeauna scriitorul luptă, atacă sau apără, se rînduiește de partea cuiva și se îndepărtează de alții, vrea să învie farmecul trecutului măreț, pentru a-l transforma într-o forță a prezentului, își exprimă sentimentul său aprins, durerea, decepția sau entuziasmul său, caută să convingă, să îndemne și să obțină o faptă. Aceste atitudini au găsit mijloacele de artă pe care am încercat a le pune în lumină. Opera lui Bălcescu alcătuiește astfel unul din monumentele cele mai de seamă ale prozei românești în secolul al XIX-lea. Se cuvine ca istoria literară să recunoască în N. Bălcescu pe unul din cei mai desăvîrșiți artiști ai cuvîntului din epoca sa.

OBSERVAȚII ASUPRA LIMBII ȘI STILULUI LUI A. I. ODOBESCU

Istoria limbii literare române în secolul al XIX-lea poposește în operele lui A. I. Odobescu ca într-una din etapele ei cele mai importante. Începînd activitatea sa îndată după 1850 și sub înrîurirea ideologiei pașoptiste, după cum i-a plăcut adeseori s-o recunoască, Odobescu este unul din scriitorii care au găsit mai repede și mai ușor acele linii de dezvoltare ale limbii literare, pe care viitorul le-a confirmat și, într-o anumită măsură, le-a primit de la el. În 1851, cînd n-avea decît șaptesprezece ani, Odobescu publică în „Junimea română", ziarul studenților români din Paris, articolul *Muncitorul român*, ale cărui prime rînduri sună precum urmează : *„Iată o cîmpie ce se-ntinde la poalele munților Carpați : fața ei netedă și destinsă se pierde în depărtare pe malul măreței Dunări ; cîteva rîuri somnoroase, și răpezi, altele line și largi, scoborîndu-se din naltele piscuri de către miază-noapte, șerpuiesc printr-însa, desfășurînd undele lor azurii sub razele călduroase ale soarelui. — Ochii se pierd adesea asupra acelei cîmpii : și cu toate că se văd, ici, ceva holde cu grîne sau vreun cîmp semănat cu porumb, colo, o livede de pomi sau o vîlcea acoperită cu viță, urma omului nu se zărește nicăieri : singurătatea, pustiul domnesc chiar în locurile unde rămîn semne de viață și de muncă ale omului. Abia dacă se aude din timp în timp, cîte un glas duios, cîntînd o doină tristă și melancolică : abia dacă, seara, cînd insectele șuieră printre frunzele ierbii, se ivesc pe cîmpia întinsă cîte un loc depărtat și împrejuru-i chipurile obosite a vreo cîtorva plugari, ce-și pregătesc cina, prin care vor sfîrși trudnica lor zi de muncă"*. Pagina este admirabilă prin claritate, prin puritatea lexicului și a formelor, prin proprietatea cuvintelor folosite, prin construcțiile armonioase și bine echilibrate. Puțini alți autori scriau, în momentul cînd sînt așternute paginile *Muncitorului român*, la fel de bine ca Odobescu. Împreună cu unele texte din Bălcescu, din Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri sau Alecu Russo, dar desigur cu mai puține forme regionale ca la aceștia din urmă, pasajul reprodus din Odobescu dovedește că limba ajunsese sub pana scriitorului precoce în faza constituirii ei moderne.

Pornind de la aceste începuturi, opera lui Odobescu s-a dezvoltat într-un răstimp de aproape jumătate de secol. În această lungă vreme, Odobescu a trebuit adeseori să lupte împotriva acelor curente lingvistice care amenințau temeliile sănătoasei dezvoltări a limbii literare, recunoscute de el din primul moment. Epoca a fost a eliadismului italienizant, a purismului lui A. Pumnul, a latiniștilor instalați la Academie. Împotriva tuturor laolaltă, Odobescu observă, încă din 1861, scriind despre *Psaltirea lui Coresi din 1557*, falsitatea curentului care își propunea îndepărtarea din limbă a acelor elemente slave, aduse de vechile înrîuriri răspunzătoare de caracterul propriu al limbii noastre. *„Să nu sperăm*

niciodată, și chiar să nu voim a șterge urmele înrîuririi primitive, căci atunci putem zice că, împreună cu dînsa, va dispare și limba română cu caracterul său propriu și constitutiv, cu originalitatea sa de limbă neolatină formată sub o influență diferită de acelea ce au predominat la formarea limbilor neo-latine din Occident, surorile ei". Cînd, în 1862, asistă la Brașov, la sesiunea *Asociației transilvane pentru literatura română și cultura poporului român,* Odobescu nu este de acord cu normele ortografice pe care Asociația voia să le impună și cu felul de a vorbi al oratorilor ei, adepți ai latinismului. „*Dacă vom merge tot așa,* observă Odobescu, *apoi negreșit vom ajunge ca, peste cincizeci de ani cel mult, românii de dincolo și de dincoace de Carpați să se înțeleagă între sine așa de plin cît și spaniolii cu portughezii*". Amenințarea unității lingvistice a românilor prin reforma latiniștilor se agrava în *Dicționarul limbii române* al Academiei, ale cărui prime coli apar în 1871, aducînd constatarea că prin noile formațiuni lexicale, prin noile moduri de derivare a cuvintelor, prin anomalia formelor, prin mulțimea neologismelor neuzitate, prin respingerea unor vechi cuvinte ale limbii în *Glosarul* nerecomandat, așezat la sfîrșitul dicționarului, limba română este supusă unei acțiuni de alterare, împotriva căreia trebuia să se protesteze. În ședința din 9 septembrie 1871, Odobescu declară că „*odată cu viața n-ar voi ca limba dicționarului d-lor Laurian și Massim să devină limba succesorilor noștri*. Cîțiva ani după dezbaterile din Academie asupra *Dicționarului limbii române*, a căror succesiune în ediția operelor sale are un caracter atît de dramatic, Odobescu revine asupra marii teme a luptelor sale din acel moment, pe care nu le credea de loc ajunse la sfîrșitul lor. Dezvoltînd în 1874, tot în fața forului academic, raportul său asupra *Condițiilor unei bune traduceri din autorii eleni și latini,* Odobescu afirmă din nou principiul că limba literară nu trebuie despărțită de a întregului popor și că este o primejdie la fel de gravă pentru sănătoasa ei dezvoltare atît curentul de înapoiere la formele trecutului cît și acela de creațiune a unor forme noi, cu nădejdea că viitorul le-ar putea adopta. „*În perioadele cele mai mari ale culturii omenești,* scrie Odobescu, *scriitorii cei buni au fost luminătorii epocii lor ; ei au scris pentru oamenii din timpul lor ; au scris ca să fie pricepuți de dînșii, și numai astfel au reușit chiar a face ca razele răspîndite de ei în timpul viețuirii să se răsfrîngă și asupra depărtatei posterități. A scrie limba trecutului este un joc retrospectiv, o petrecere de anticar care, chiar cînd e perfect executată, rămîne a mulțămi numai un foarte mic număr de amatori. A voi din contra să scrie cineva limba viitorului este o utopie fără de nici un temei, este a cerca după calcule iluzorie viitorul limbelor, precum necromanții și vrăjitorii cearcă în zodii și cu bobii viitorul sufletelor*". Părerile lui Odobescu asupra limbii literare sînt acelea care s-au impus pînă la urmă, și acțiunea sa lingvistică, alături de aceea a lui Costache Negruzzi, Alecu Russo, Titu

Maiorescu, a contribuit la asigurarea temeliilor care au permis dezvoltarea literaturii noastre în ultima sută de ani.

Odobescu n-a rămas un teoretician al limbii. Prin celelalte opere publicate, în timpul luptelor sale din Academie și de mai tîrziu, el a devenit un artist literar. Arta literară a lui Odobescu n-ar fi fost posibilă fără de fundamentul ei în limba întregului popor, pe care a știut s-o apere într-o acțiune lingvistică dintre cele mai oportune. Un artist literar folosește limba întregului popor, dar aplică asupra-i pecetea unui stil personal, obținut printr-un mod propriu de a-i folosi lexicul, formele și construcțiile. În materia generală a limbii vorbite de membrii aceluiași grup național, artistul literar taie configurația stilului și artei sale scriitoricești. Este necesar deci a urmări întrebuințarea individuală și artistică pe care Odobescu a dat-o limbii noastre, stabilind lexicul său (termeni populari, arhaisme, neologisme), formele, construcțiile sale, procedeele lui de artă (în narațiuni, descrieri, portrete etc.), pentru a ajunge, în fine, la convergența tuturor concluziilor cercetării.

LEXICUL

Sfera lexicală a lui Odobescu este una din cele mai întinse și mai variate din literatura vremii sale. Lucrul este cu totul explicabil, dacă ne gîndim că acest scriitor învățat și cu multă experiență folosise izvoarele cele mai felurite pentru a-și îmbogăți vocabularul. Născut în 1834, Odobescu apucase încă lumea veche și își amintea moravurile și limba ei, observase viața poporului și studiase folclorul, citise vechile cronici și făcuse unele lucrări de filologie, avea cunoștințe în domeniul mai multor discipline, poseda mai cu seamă erudiția unui arheolog și a unui filolog clasic și cunoștea mai multe limbi vechi și moderne. Împrejurările vieții și ale formației sale explică îndeajuns întinsa arie a lexicului lui Odobescu. Îl vom analiza, grupîndu-l în mai multe categorii și subcategorii, fără nici o pretenție, de altfel, de a constitui glosarul complet al operelor lui Odobescu. Pentru fiecare cuvînt vom lua înțelesul cu care apare în text și pe care, adeseori, scriitorul l-a explicat el însuși în notele scrierilor sale.

ELEMENTUL POPULAR

Primul mare sector al lexicului lui Odobescu este constituit din termeni populari. Înțeleg prin termeni populari acele cuvinte în legătură cu civilizația sătească, apoi numele de plante și animale necunoscute în genere de orășeni, apoi cuvinte felurite cu circulație regională sau conservate în literatura populară: 1. O b i e c t e d e g o s p o d ă r i e, u n e l t e etc.:

chezași (=bîrnele pe care se așază buțile în pivniță), *ciochină* (=curea la capătul dinapoi al șeii, de care călărețul își leagă traista. în expresia *a pune la ciochină*=a pune deoparte, a nesocoti, a nu lua în seamă), *custură* (=cuțit cu mîner de lemn), *joagăr* (=ferăstrău mișcat de apa rîurilor), *martac* (=țăruș de care se leagă frînghiile cortului ; pl. căpriori la învelișul unui bordei), *mindir de paie* (=sac umplut cu paie, care se așterne în loc de saltea), *olum* (=adăpost pentru vite), *saia* (=adăpost pentru vite), *salce* (=sos, zeamă ; rădăcină amară și acră întrebuințată în medicina populară), *sovar* (=un fel de trestie cu care se învelesc casele la țară), *tacîm* (=rînd de hamuri pentru cai), *urloi* (=burlan). 2. Veșminte, stofe: *bibiluri* (=motive decorative pe marginea unui guler sau mîneci), *biniș* (=rochie lungă strînsă pe corp ; manta lungă), *boccea* (pl. *boccialîcuri*, învelitoare de pat), *bundă* (=manta mare de aba groasă), *buhur* (=stofă de lînă subțire și moale), *cioareci* (=pantaloni strîmți), *dulamă* (=haină lungă), *fofează* (=fundă, pampon), *hîrșie* (=blană de miel nefătat), *hramă* (=stofă flocoasă de lînă), *sponciu* (=chiotoare, copcă, agrafă), *țurcă* (=căciulă mițoasă), *zăblău* (=cergă). 3. Plante: *dobrisor* (=plantă ierboasă din familia cruciferelor din care se prepară o vopsea albastră), *ghisdei* (=plantă ierboasă asemănătoare cu trifoiul), *iarba ciutei* (=plantă cu frunzele groase și ascuțite. din care se prepară un leac pentru durerile de urechi), *laptele-stîncei* (=mică plantă ierboasă), *pojarniță* (=sunătoare), *sefterea* (și *safterea*, fumărică), *siminoc* (=imortală), *vîzdrog* (și *vîzdroagă*, plantă mirositoare și ornamentală ; garoafă) etc. 4. Animale: *babiță* (=pasăre acvatică cu pliscul lung, gușată : pelican), *bahmet* (=cal de Buceac), *bidiviu* (=cal mic, dar viguros). *brac* (în expresie *cal de brac*=cal prost, mîrțoagă), *cățelul pămîntului* (=mamifer rozător care își sapă galerii sub pămînt, asemănător cu cîrtița), *cincărel* (=cal de cinci ani), *cotei* (=cîine de vînătoare cu picioare scurte), *leșiță* (=pasăre de apă, neagră, asemănătoare cu rața), *mișun* (=un fel de șoarece de cîmp ; hîrciog), *pătrărel* (=cal de patru ani), *finț* (=cățelul pămîntului), *presură* (=pasăre mare cu ciocul scurt și tare), *prigor* (și *prihor*=pasăre cu gîtul roșu), *sfrancioc* (=pasăre care imită cîntecul unor păsări mai mici, le amăgește, le prinde și le omoară), *sfredeluș* (=mică pasăre cîntătoare), *vătui* (=pui de iepure) etc. 5. Cuvinte de circulație regională sau conservate în literatura populară: *arminden* (și *armindean*=sărbătoare de 1 mai), *astrucare* (=asuprire, îngropare), *arzoi* (=înflăcărat), *boi* (=trup, statură, înfățișare), *capeș* (în expresia *muiere capeșă*=femeie cu mintea deschisă și stăruitoare), *conăci* (=a poposi pentru noapte), *conci* (=un fel de cunună pusă pe creștetul capului), *controbond* (=contrabandist), *culpeș* (și *culpaș*, vinovat), *cumpăt* (în expr. *pe sub cumpăt*==pe ascuns, pe furiș), *dănos* (darnic), *dăunos* (în expr. *muiere dăunoasă*=femeie cu voință neînduplecată), *dăulat* (=istovit, sleit de putere, spetit) *decindea* (=de cealaltă parte a rîului), *desghin* (=săritura, jocul

unui cal), *desgoveală* (=îmbrobodirea miresei în cadrul ceremoniei de nuntă), *desvăscut* (=dezbrăcat), *ferice* (=fericire), *găzdoaie* (=gospodină), *încura* (=a goni, a sili la fugă, a alerga), *înțoponat* (=încoronat), *jac* (=jaf), *lotru* (=hoț, tîlhar), *mînea* (=a poposi pentru noapte), *mas* (=participiu de la a *mînea*, în expr. *a mas de noapte* (=a poposit pentru noapte), *mezin* (=mijlociu), *moș* (=bunic), *năsluire* (=năzuire), *obraze* (=figurile unor icoane sau ale unor persoane de frunte), *ortoman* (=bogat în turme). Odobescu dă sinonimele : *vrednic, viteaz*), *pîrlitură* (în expr. *a da pe, prin pîrlitură*=a necăji rău pe cineva), *plaviț* (=blond, bălai), *poposit* (=abia sosit), *pricopseală* (=învățătură), *prigorit* (=ars de soare, pîrjolit), *proașcă* (=gaură, spărtură, bortă), *purdalnic* (și *pîrdalnic*=afurisit), *răsăritură* (=tresărire, zvîcnire a inimii), *somnie* (=stare de somn, vis), *șeț* (=șes, întins), *tinichea* (=scîndurică subțire de brad), *trupeșie* (=trup mare), *veghiat* (=treaz, simțitor, în expr. *minte veghiată*=minte trează, vigilență, *oștiri veghiate*=oștiri vigilente, *voie veghiată*=bunăvoință), *viers* (=glas), *vladnic* (=puternic, robust, dominant), *zapt* (în expr. *a face zapt*=a confisca, a pune sub sechestru), *zalhana* (=măcelărie), *zăcășie* (=invidie mare, răutate îndărătnică ; animozitate etc.).

Tot în legătură cu această parte a lexicului trebuie pusă abundența de proverbe și locuțiuni care dau stilului lui Odobescu caracterul oralității populare. Notez printre proverbele folosite de Odobescu : *Să ședem strîmb și să judecăm drept ; a crede că tot ce zboară se mănîncă ; mare e limba boului, păcat că nu poate grăi ; a fura luleau neamțului ; a-și pune pofta-n cui ; coadă lungă, minte scurtă ; năravul din fire n-are lecuire ; a pierde orzul pe giște ; vrabia mălai visează ; din coadă de cîine sită de mătase nu se poate face ; a vedea cam sus găina ; a prinde iepurele cu carul ; a nu ști de unde sare iepurele ; a prinde* (pe cineva) *cu mîna-n sac* etc. și printre locuțiunile lui : *a ține una, a pune jos* (=a părăsi), *neam de neamul lor, tararaua neamțului, a fi a-mînă, a da de primejdie, sarea și marea, dinzi de dimineață, mare de vreme, mari de ani* (transcris de alții *amari de ani*), pentru a nu mai vorbi de exclamațiile : *zău ! vorbă curată ! s-o lăsăm încurcată ! vai de mine* etc.

Marele număr al cuvintelor, proverbelor, locuțiunilor și formelor populare în operele lui Odobescu alcătuiesc una din notele cele mai izbitoare ale limbii lor. Impresia primită este totuși alta decît aceea pe care ne-o lasă *Amintirile* sau *Poveștile* lui Creangă. La acesta din urmă avem de-a face cu limba felului său obișnuit de a se exprima, pe cînd, la Odobescu, elementele populare, alternînd cu neologismele savante și rare, apoi cu arhaismele care reprezintă tot un aport al culturii, produc o altă impresie. În articolul despre Petre Ispirescu citim : *„Instrucțiunea clasică și dogmatică, care trebuie să fie răsadnița unei Academii, i-ar fi prezentat o atmosferă ce ar fi năbușit, ar fi amorțit și ar fi atrofiat avînturile și desghinurile simple, naive și neînstrunite ale spiritului și ale științei sale spe-*

ciale". — „*Instrucţiunea clasică şi dogmatică*" lîngă „*răsadniţa*" şi „*atrofiat*" lîngă „*desghinuri*" creează tensiunea specială a limbii lui Odobescu, în care elementele populare au rolul de a introduce reprezentări sensibile într-o expunere care ar putea obosi prin abstracţiunea ei. Multele cuvinte, locuţiuni şi proverbe populare sînt, la Odobescu, produsul aplicării unei norme de artă. În *Pseudo-kinigeticos*, ascultînd povestirea ţăranului din Bisoca şi amintindu-şi, în acelaşi timp, de acţiunea lingvistică a latiniştilor contemporani, Odobescu observă : „*Din nenorocire, bisoceanul meu nu ştie nimic despre chipul cum ne batem noi joc în oraşe de ce avem mai scump rămas de la părinţi, şi el, în limba sa pe care aş da ani de viaţă-mi ca s-o pot scrie întocmai dupe cum el o rostea, la acea limbă spornică, vîrtoasă şi limpede a ţăranilor noştri, îmi povestea păsurile şi plăcerile oamenilor de la munte*". Elementul popular în limba lui Odobescu este rezultatul acestei aspiraţii.

ARHAISMELE

Arhaismele alcătuiesc un sector larg reprezentat al sferei lexicale a lui Odobescu. Întreprinzînd cercetări istorice (ca în *Poeţii Văcăreşti*), scriitorul a întrebuinţat cuvintele corespunzătoare realităţilor descrise. Dar mai cu seamă în povestirile sale din trecut, în aşa-zisele *scene istorice* (*Mihnea-Vodă cel rău, Doamna Chiajna*), preocuparea de a reda „culoarea locală" l-a făcut pe Odobescu să-şi compună o terminologie culeasă din scrierile trecutului. Descriind civilizaţia materială sau viaţa socială, povestitorul s-a exprimat în limba trecutului evocat de el. A d m i n i s t r a ţ i e, f u n c ţ i u n i, t i t l u r i ş i a c t e o f i c i a l e, i n s t i t u ţ i i : *arhonta* (=titlul pus înaintea boieriei, în epoca fanariotă), *banovete* (=membru al familiei banului Craiovei), *cămăraş* (=slujitor al camerelor domnului), *capudan-paşa* (=amiral al flotei turceşti), *ciohodar* (scriitor care însoţea pe înalţii dregători turci ; cel care supraveghea încălţămintea domnului), *clucer* (=comandant de ostaşi călări; boierul însărcinat cu aprovizionarea şi cu supravegherea cămărilor şi bucătăriei domnului), *cocon* (=fiu al domnitorului sau al unui boier), *cocoană* (=fiică de domn sau de boier), *comis* (=boier însărcinat cu îngrijirea grajdurilor domneşti), *copil de casă* (=paj), *cupar* (=servitor care servea de băut domnitorului), *divan* (=sfatul ţării alcătuit din boierii mari), *dragoman* (=tîlmaci, interpret diplomatic), *harapciu* (=birul plătit turcilor de ţările supuse), *hatişerif* (=ordin al sultanului), *hazna* (=tezaur), *jupîn* (=titlu dat boierilor), *jupîniţă* (=titlu dat soţiilor de boieri), *jurat* (=consilier municipal), *kalem* (=secretar), *kazakliu* (=negustor de vin sau de blănuri, care mijlocea schimburi comerciale între Persia şi Turcia sau Moldova), *lipcan* (=curier), *logofăt* (=secretar ; ministru de justiţie ; preşedinte al divanului), *mahzar* (=jalbă, petiţie), *maimărie* (=căpetenie, şefie de

breaslă), *mansup* (=privilegiu, folos bănesc tras din veniturile statului), *mazil* (=boier ieşit din serviciul activ; domn destituit), *mazilire* (=destituire, detronare), *medelnicer* (=slujitor al mesei domneşti), *mesit* (=emisar, mesager), *nadpis* (=rezoluţie, apostilă), *nemet* (=neam, familie), *padişah* (=sultanul turcilor), *păhărnicel* (=slujitor care servea băutura la masa domnului), *pităric* (=brutărie domnească; rangul de *pitar*=şeful brutăriei domneşti), *postelnic* (=maistru de ceremonii), *pitac* (=ordonanţă, diplomă de nobleţe), *raia* (=supus turc care nu e de origine mahomedană; cetate ocupată de turci), *serai* (=palatul sultanului), *scutelnic* (=contribuabil scutit de birul către stat, cu condiţia să-l plătească în muncă la un boier; la pl. corp de ostaşi călări), *seraschier* (=căpitan turc; generalism al armatei turceşti), *spătar* (=demnitar ce ţinea spada domnului; căpetenia oştilor), *spătărie* (=rezidenţa autorităţilor militare superioare), *seid* (=rîndaş domnesc), *şetrar* (sau *şătrar*=boier ce îngrijea de corturile şi locuinţele domneşti), *şprafcă* (=anchetă), *visterie* (=tezaurul public), *vornic* (=ministru de interne), *zaherea* (şi *zaharea*=aprovizionarea palatului şi a oştirii cu alimente; provizie alimentară. Armată (trupe, arme şi alte obiecte militare, titluri militare): *armaş* (=căpetenia poliţiei şi a închisorilor), *beşliu* (=ostaş călare de neam tătăresc în slujba turcilor), *buzdugan* (=sceptru domnesc; ghioagă ţintuită), *cruce* (în expr. *cruce de pedestraşi*=companie de infanterie), *fustă* (=suliţă), *fustaş* (=sentinelă), *gerid* (=săgeată care se azvîrlea de pe cal), *ghiced* (=strajă, sentinelă), *ferentari* (=trupă de infanterie), *grumăjer* (=partea unei armuri care apără pieptul), *hanger* (=sabie scurtă sau pumnal încovoiat), *haramini* (în expr. *haramini levinţi*=ostaşi, ostaşi nedisciplinaţi, tîlhari), *lefegiu* (=mercenar), *ordie* (sau *urdie*= =oaste turcească sau tătărască; tabără, lagăr), *palicar* (=voluntar grec), *prapure* (=steag), *roată* (de ostaşi=unitate militară mai mică), *săneaţă* (=puşcă), *sîngeac* (=steagul principal al domniei), *serdar* (=căpetenie de cavalerie), *tubalhana* (=muzică militară turcească), *tui* (=steag făcut dintr-o coadă de cal), *vătăşie de vînători* (=căpetenie de oaste de plăieşi) etc. Biserică şi viaţa religioasă: *bărat* (=preot catolic), *bogonisi* (=a îndruga rugăciuni pe slavoneşte), *otîrnie* (=trenie; serviciu religios de dimineaţă), *pogribanie* (=înmormîntare) etc. Produse meşteşugăreşti: *buhurdar* (=căţuie pentru tămîie şi parfumuri), *cohal* (=cupă emisferică fără picior din care se bea), *felegean* (=ceaşcă fără mîner), *ghiordane* (şi *gheordane*=brăţări; coliere şi salbe de metale preţioase şi pietre scumpe; la sg., salbă de mărgăritare), *harşa* (=învelitoare a şelei), *lefturi* (=medalioane şi bănuţi de salbe), *pală* (în expr. *pală de taban*=sabie persană), *pauce* (=ţimbale), *plioapă* (şi *pleoapă*= =capacul sicriului), *sîrmă* (=filigran, lucrare decorativă făcută din firicele rigide de metal), *sipet* (=ladă cu coperiş boltit), *şaică* (=mic vas turcesc pe Dunăre şi pe Marea Neagră), *zarf* (=păhăruţ în gura căruia se aşeza felegeanul). Vestminte şi stofe: *calpac* (=căciulă înaltă

și dreaptă, purtată de domni și de boierii mari), *cănavaț* (=o stofă), *cepchen* (=vestă scurtă cu mîneci despicate și atîrnată de umeri), *chepeneag* (=haină de gală, strînsă pe trup), *contaș* (=haină ungurească, lipită de trup), *cucă* (=căciulă înaltă și dreaptă a ienicerilor, dăruită de sultan voievozilor români), *feregea* (=haină lungă și largă purtată altădată de femeile din orient; văl de cadînă), *filaliu* (=pînză subțire și străvezie), *filendreș* (=catifea flamandă), *gevres* (=batistă cusută cu mătăsuri și fireturi), *ghermesut* (=stofă scumpă, în felul catifelei), *giar* (=șal lucrat cu lîneturi colorate), *gugiuman* (=căciulă înaltă purtată de domnitor și boierii mari), *iminei* (=meși, pantofi cu moț în vîrf), *poturi* (=pantaloni strînși pe pulpă și încheiați cu nasturași), *serasir* (=stofă de beteală), *sevai* (=stofă grea de mătase), *surguci* (=copca și pana cu pietre scumpe la căciulile boierești), *tuzluci* (=învelitori strîmte puse pe pulpe) etc. P i e t r e p r e ț i o a s e: *balaș* (=piatră scumpă de culoare roșie-vînătă), *iaspis* (=piatră opacă asemănătoare cu agata), *jezm* (=iasp alb), *smarand* (=smarald), *zamfir* (=safir), etc. G e o g r a f i e: *Hegias* (=provincie din Arabia), *Hind* (=India), *Horasan* (=provincie din Persia), *Misir* (=Egipt), *Țarigrad* (=Constantinopol). Mai caracteristice decît arhaismele de felul celor de mai sus, care au de cele mai multe ori caracterul unor termeni speciali, sînt acele cuvinte din fondul vechi al limbii sau acele accepțiuni mai vechi ale unor cuvinte transmise cu înțelesuri deosebite și care aparțin limbii comune. Astfel de cuvinte au, în povestirile istorice ale lui Odobescu, o valoare de caracterizare, o virtute de a crea atmosfera istorică și superioară terminologiei indicate mai sus. Din rîndul acestei noi categorii de arhaisme notez: *calpuzan* (=falsificator de bani), *a cerca* (în expr. *a cerca Porțile*=a cîștiga pe puternicii turci), *dispuiere* (=pradă, Odobescu îi dă și înțelesul de *rămășițe pămîntești*, după fr. dépouilles), *a dovedi* (=a birui, a învinge), *drege* (în expr. *a drege prin pahare*=a umple paharele cu vin), *francesc* (=apusean), *gelep* (=negustor străin), *de isnoavă* (=din nou, iarăși), *împărechere* (=conflict, vrajbă), *ipochimen* (=persoană, personaj), *jicniță* (=grînar), *județ* (=judecător), *leat* (=an), *letinesc* (=catolic), *meremet* (=reparație), *mohorît* (=roșit, pătat de sînge), *moșie* (=țară, patrie), *năpustit* (=părăsit), *neispravă* (=insucces), *nemenie* (=neam), *oblici* (=a acuza, a afla), *pohti* (=a pofti, a privi cu lăcomie), *pojar* (=foc, incendiu), *pravilă* (=lege), *a se pristăvi* (=a muri), *a se răpune* (=a muri), *risipuri* (=ruine), *scumpete* (=lipsă, zgîrcenie), *trunchiat* (=decapitat), *vraci* (=medic) etc.

Deși arhaismele în scrisul lui Odobescu apar cu funcțiunea de a crea „culoarea locală“ și sînt folosite, mai ales, în „scenele istorice“, ele pot fi semnalate, din cînd în cînd, și în celelalte opere ale scriitorului. Dar, mai cu seamă, scriitorul manifestă o tendință evidentă de a ocoli cuvîntul nou, cu circulație mai întinsă și pe care pare a-l simți ca mai trivial, pentru a-i substitui un cuvînt din fondul mai vechi al limbii sau vreo

formaţie personală, obţinută printr-o derivaţie de la unul din acele cuvinte. Exemplele în această privinţă sînt foarte numeroase la Odobescu. Ne mulţumim să spicuim în *Artele în România în periodul preistoric*, conferinţa publică din 1872, unde întîmpinăm *norocitele* (în loc de *fericitele*) *instincte ale poporului român, goliciunea neospătoasă* (în loc de *neospitalieră*) *a pustiilor Sciţiei, codri vîrtoşi* (în loc de *viguroşi*) *ai Carpaţilor*, tot acolo ni se spune că cine cultivă tradiţiile *nu va scăpăta niciodată* (adică nu va decădea niciodată) şi ni se atrage atenţia că vechile monede sînt adeseori *opere ale calpuzanilor*. Arhaismele sau formaţiile care le amintesc corespund unei direcţii culte a limbii, unei tendinţe către exprimarea mai rară, dar şi mai preţioasă, pe care cercetarea nu poate să n-o noteze.

NEOLOGISMELE

Sfera neologismelor lui Odobescu este, de asemenea, foarte întinsă. Unele din acestea au caracterul unor termeni tehnici, în legătură cu artele sau cu studiul istoriei şi literaturii clasice, şi prezintă, în dezvoltarea limbii literare, momentul în care preocupările amintite pătrund în cultura noastră. Astfel de neologisme sînt : *organ* (it. *orgă*), *cinopedic* (gr. în legătură cu creşterea cîinilor), *cornice* (it. cornişă), *crepidă* (lat. sandală romană), *fibulă* (lat. agrafă), *histrion* (lat. actor, bufon la romani), *instabulament* (lat. partea unui edificiu aşezată deasupra coloanelor), *logograf* (gr. povestitor de fapte sau datine vechi, nume dat primilor prozatori greci), *membrană* (it., pergament), *metopă* (it., fr., spaţiu dreptunghiular sau pătrat într-o friză dorică), *milier* (lat., piatră aşezată pe şoselele romane din milă în milă), *palestră* (gr., locul în care tineretul din vechea Eladă făcea exerciţii de luptă), *pantocrator* (gr., imaginea lui Hristos zugrăvită în bolta bisericii), *pentatlu* (gr., ansamblu de cinci exerciţii de atletism), *portic* (lat., galerie cu coloane, acoperită), *riturnelă* (it., fr., refren), *rondăbosă* (fr. alto-relief), *scolie* (gr., adnotare de gramatică sau critică), *scoliast* (gr., autor de glose), *sinolog* (=specialist în limba şi cultura chineză), *timpan* (=suprafaţă triunghiulară dintre cornişele unui fronton), *votiv* (it., fr., închinat unei divinităţi) etc.

În afară de termenii tehnici, împrumutaţi direct din limbile clasice sau din unele limbi moderne, precum franceza şi italiana, Odobescu a folosit şi alte multe neologisme, din epoca lui, şi care s-au pierdut mai tîrziu, precum : *concuistă* (=cucerire, folosit şi de Bălcescu), *ecuitate* (=echitate, spirit de dreptate), *marşandă* (=modistă) etc. Curentul de introducere a neologismelor de provenienţă italiană, recomandat de Heliade, aduce în limba lui Odobescu, cuvinte ca : *asolut* (=absolut), *cortez* (=curtenitor, politicos), *ingeniu* (=talent, agerime a minţii), *matutin* (=de dimineaţă, matinal), *a pasa* (=a trece), *paviment* (=pardoseală), *profumat* (=parfumat), *rendită* (=rentă), *stampat* (=întipărit), *semplicita* (=sim-

plitate), *svola* (=a zbura), *tudesc* (=germanic) etc. Neologismele de proveniență franceză, părăsite și ele cu timpul, nu sînt, de asemenea, rare : *a ajuta* (=a adăuga), *arduitate* (=greutate mare, dificultate greu de învins), *avilit* (=decăzut), *dardă* (=săgeată), *expiație* (=ispășire), *fumigație* (=afumare), *laboare* (=muncă), *palisadă* (=îngrăditură, uluci, zăplaz), *surfață* (=suprafață), etc. Uneori întîlnim cîte un neologism introdus direct din limbile vechi, precum *empiric* (=experiență), *encomion* (=elogiu), *epiheremă* (=întreprindere, lucrare, o speță a argumentării), *comodie* (=comedie) etc. Pe alocuri ne întîmpină cîte un germanism : *giuvel* (=giuvaer, bijuterie), *a tatova* (=a tatua), ba chiar și un anglism : *fașionabil* (=sclivisit).

Ca și Bălcescu, pentru a nu înmulți peste măsură numărul neologismelor sale, Odobescu folosește procedeul calculului lingvistic, al traducerii sau al formării de cuvinte prin derivarea unor rădăcini străine, cu ajutorul unui sufix românesc. Din această grupă fac parte cuvintele : *aburos* (=vaporos, fr, *vaporeux*), *a completi* (=a completa), *feros* (=de fiară, sălbatic, înfiorător), *industrios* (=întreprinzător), *inimat* (=animat, însuflețit), *încîntec* (=încîntare, farmec), *înduoi* (=a oscila între două sentimente opuse), *munit* (=prevăzut, aprovizionat), *măestreț* (=măiestrit, magistral), *orfăurărie* (=orfevrerie, lucrare artistică de aur), *pietos* (=pios, cucernic), *spirituos* (=spiritual).

Prin marele număr al neologismelor sale, mai ales prin cele eliminate mai tîrziu, ca și prin formațiile lexicale noi, rămase, de asemenea, neconfirmate de evoluția ulterioară, limba lui Odobescu dobîndește un anumit caracter artificial, pe care cititorul actual nu-l poate trece cu vederea.

Tabloul lexical al limbii lui Odobescu se caracterizează prin alăturarea termenilor populari, a arhaismelor și neologismelor tehnice și rare, detașate pe fondul limbii comune. Deși izvoarele lexicului cercetat sînt foarte variate, ceea ce apropie și leagă între ele diferitele lui sectoare este o anumită *căutare* a expresiei. Avem impresia, citindu-l pe Odobescu, că scriitorul rezistă primului cuvînt ce i se prezintă și că preferă să-l caute în sectoare ale limbii, pe care și le-a însușit pe calea culturii. Căci, deși atît de deosebiți prin proveniența și momentul apariției lor în limbă, termenii populari, arhaismele și neologismele lui Odobescu posedă însușirea comună de a fi produsul unei cercetări : fie a vieții poporului, fie a trecutului național, fie a culturii antice și moderne. Judecată după lexicul ei, limba lui Odobescu ne apare deci ca o limbă savantă.

FONETISMUL ȘI FORMELE

Tabloul lexical al limbii lui Odobescu trebuie completat cu cel al fonetismului și formelor lui, despre care de altfel, fiindcă ne găsim într-un moment de stabilizare lingvistică, sînt mai puține lucruri de observat. Ne izbesc, mai întîi, fonetisme regionale în : *a cletina*, *răslățat*,

răpede, răsipi, chiemare, răsipos, părete, țăl, împărăchiere, trămite, judicată, bilșug, cînticel, turlile etc. În ceea ce privește formele, influența arhaică produce prez. indic. pers. III pl. identic cu pers. III sg. : *boierii sta, uneltirile Doamnei Chiajna izbutise toate.* Alteori întîmpinăm formule reflexive ale verbului, cu înțeles pasiv : *se răpusese* (=fusese răpus), *se îngropase* (=fusese îngropat) etc., forme vechi care mai aveau o circulație destul de întinsă în secolul al XIX-lea. Același lucru se poate spune despre construirea dativului cu *la,* ca în exemplele : *tabelul ce s-a arătat la ochii scriitorului a fost măreț, o apreciere ce el* (manualul) *va fi să se destăinuiască la ochii oamenilor de știință și de specialitate* etc. Deseori apar inversiuni ca : *a lor răzbunare, ale lor doine, duioasă inima sa* etc. În fine, aproape pretutindeni în cursul lungii cariere, Odobescu a folosit adjectivul participial cu înțeles activ, acolo unde limba comună construiește, ca în numele de agent, cu sufixul *-tor, -toare,* ca în exemplele : *mișcări șovăite* (=șovăitoare), *stăruită curiozitatea, oști veghiate, cale rătăcită, sarcină umilită, poiană desfătată, bărbat nepregetat* etc., adică forme rare, cu analogii totuși în limbă (*om simțit, om umblat, mîncat* etc.). Diferitele particularități formale remarcate dovedesc deci, ca și lexicul, atît influențe populare sau arhaice cît și unele forme rare, care împrumută exprimării lui Odobescu unul din caracterele ei distinctive.

CONSTRUCȚIILE

Unul din cîștigurile cele mai însemnate ale artei scriitoricești a lui Odobescu a fost consolidarea perioadei bogate, cu numeroase determinări pe trunchiul a două sau trei propoziții principale, dezvoltată printr-o perfectă stăpînire a unei gîndiri complexe și nuanțate și cu un mare simț arhitectonic al construcției. În generația anterioară de scriitori, complexitatea este confuză și construcția este stîngace. Iată, pentru a ilustra situația artei scriitoricești a prozatorilor din generația anterioară lui Odobescu, un exemplu spicuit de I. Heliade Rădulescu: „*Ei* (anumiți oameni) *cînd iau cîte o carte în mînă care vorbește pentru lucruri ce n-au învățat, numaidecît zic : n-am învățat, nu înțeleg ; adică, dacă el este ostaș și cartea este scrisă pentru doctorie, el numaidecît zice : este pentru doctori ; dacă este doctor și cartea vorbește pentru corăbierie, zice : este pentru corăbieri ; o lasă jos, nu se mînie și nici nu se leagă de cel care mi-a scris-o că nu a scris-o românește*". Sau : „*Domnilor, eu n-am de gînd să le spui pe toate : o să mai las ceva, pentru că este de prisos, între noi ne știm : să mai iertați și domnia voastră ceva din cîte o să zic, și iată un mijloc frumos ca să fim iarăși prieteni ; trebuie să iertăm unul altuia greșalele*". Ambele pasaje sînt împrumutate prefaței la *Regulile sau Gramatica poeziei,* din 1828. Construcțiile în aceste texte sînt obținute mai ales prin juxtapunere și au, ca atare, un caracter oral. Raporturile

logice dintre propoziţii de cele mai multe ori nu sînt exprimate. În primul citat, construcţia porneşte cu subiectul la plural (*ei*), căruia i se substituie subiectul la singular (*el*). În al doilea citat, complementul este indicat printr-o expresie vagă (*pe toate, ceva*). Introducerea unor propoziţii în stil direct este destul de surprinzătoare într-o expunere teoretică. În general, construcţiile au un caracter succesiv, dar nu se încheagă într-o imagine aşa-zicînd spaţială, adică într-un întreg uşor de cuprins în toate articulaţiile lui. Judecate din punctul de vedere al construcţiei lor, pasajele citate sînt oarecum confuze şi stîngace.

Este interesant a observa că, după trecerea unui anumit interval de timp, Bălcescu ajunge la construcţiile sintactice de o complexitate perfect stăpînită, limpede şi armonioasă. Iată un text din 1850, aparţinînd studiului *Mersul revoluţiei în istoria românilor* : *„Să deschidem istoria, cartea de mărturie a veacurilor, şi, luminaţi de filosofia ei, vom vedea că de optsprezece veacuri naţia română n-a vegetat, n-a stat pe loc, ci a mers înainte, transformîndu-se şi luptîndu-se neîncetat, pentru triumful binelui asupra răului, al spiritului asupra materiei, al dreptului asupra silei, pentru realizarea atît în sînul său cît şi în omenire a dreptăţii şi a frăţiei, aceste două temelii a ordinei dumnezeeşti"*. Este de netăgăduit că Bălcescu stăpîneşte mai bine decît Heliade complexitatea periodului său. Totuşi, dacă analizăm procedeele de construcţie ale lui Bălcescu, observăm că în raportul dintre coordonare şi subordonare predomină coordonarea. Bălcescu obţine o construcţie sintactică destul de complexă, acumulînd propoziţiile principale (*să deschidem, vom vedea*), apoi propoziţiile secundare (*naţia română n-a vegetat, n-a stat pe loc, a mers înainte*), apoi alte elemente determinative (*luptîndu-se neîncetat, pentru triumful binelui asupra răului, a spiritului asupra materiei, a dreptului asupra silei* etc.). Periodul lui Bălcescu este acumulativ şi enumerativ. Procedeul lui stilistic este amplificarea. Bălcescu nu are stil oral, ca Heliade, dar are un stil retoric.

Va fi rolul lui Odobescu, în evoluţia sintactică şi stilistică a limbii române, acela de a depăşi acumularea enumerativă, pentru a o înlocui cu ample construcţii hipotactice, proprii mai ales expunerilor teoretice. Iată deocamdată un exemplu pe care-l spicuiesc în *Cîteva ore la Snagov*, 1862 : *„Pînă aici toate merg destul de bine dar cînd omul, regele naturei, ajunge a-şi încrede soarte unei simple puteri brutale, care nu judecă, nu cugetă, nu simte, ci merge mereu înainte, zdrobind toate în preajmă, fără socoteală fără conştiinţă ; cînd el se face sluga unei căldări cu apă clocotită care tîrăşte după sine sufletele omeneşti, şi nu cunoaşte altă lege mai naltă, altă strună mai puternică decît două şine de fier aşternute pe căpătîie de lemn ; cînd omul, într-un cuvînt, clădeşte cu cheltuieli şi sudori colosale drumuri de fier, spre a se transporta pe sine, ca o surcea fără preţ, lepădată în voia nesocotită a elementelor ; atunci, eu unul, declar că omul şi-a pierdut cel mai scump odor al inteligenţei sale,*

raza luminoasă care-l aseamănă cu dumnezeirea, simțul valorii și libertății sale; el s-a înjosit pînă într-atît încît s-a făcut chiar unealta, jucăria, rolul materiei brutale și, în loc de a păși în calea progresului, în loc de a înainta spre civilizație, cum pretind cei mai mulți, mie, mi se pare curat că el s-a scufundat de sineși în cea mai umilitoare netrebnicie, și s-a degradat, nesocotitul, la cea mai tristă barbarie". Pasajul, o ieșire umoristică în contra drumului de fier, este o mostră sintactică, în care putem urmări principalele procedee de construcție ale lui Odobescu, și anume: *simetria, inversarea, ramificarea.* Le vom analiza pe rînd:

1. **Simetria.** Întreaga construcție se sprijină pe două propoziții principale în raport de coordonare adversativă, indicată prin conjuncția *dar: toate merg bine — dar eu declar.* Din aceste două propoziții, numai cea din urmă primește un mare număr de determinări, asociate în grupuri de 3 și 2×3: trei propoziții circumstanțiale temporale, introduse prin *cînd (cînd omul... ajunge a-și încrede soarta, cînd el se face slugă, cînd omul clădește),* șase propoziții determinante coordonate între ele: [declar că] *omul și-a pierdut* etc., *el s-a înjosit,* în loc de *a păși,* în loc de *a înainta, el s-a scufundat în sineși, s-a degradat.* Pentru că a doua propoziție principală primește un mare număr de determinări și, astfel, funcțiunea ei de regentă ar putea fi uitată de cititor, Odobescu o repetă în varianta unipersonală *mi se pare că* (= *eu declar* și pune ultimele două completive drepte sub regentarea acesteia. Simetria construcției analizate provine din faptul că este organizată după un raport de adversațiune și din aceea că elementele determinative, în a doua frază a coordonării, ne întîmpină în grupuri de aceeași mărime. Simetria construcției lui Odobescu este evidentă, deși nu este perfectă. Pentru a evita impresia împietririi și schematismului și pentru a introduce varietate și mișcare în construcția sa, scriitorul deranjează ușor raporturile simetrice, împingînd axa construcției către începutul periodului, adică dînd o dezvoltare mai mare celei de-a doua părți a acestuia, apoi sporind la dublu al doilea grup al subordonatelor. Asupra celorlalte elemente ale simetriei, v. mai jos sub 3.

2. **Inversarea** este un caz al simetriei, deoarece și ea este obținută prin dispunerea unor elemente în jurul unui ax. Așa se întîmplă cu gruparea subordonatelor în a doua parte a periodului analizat. Primul grup al subordonatelor este anterior propoziției principale; al doilea grup este posterior principalei. Ordinea: subordonate — principala se inversează producînd ordinea: principală — subordonate. Din observarea procedeelor de simetrie și inversare rezultă caracterul ușor de cuprins al construcției lui Odobescu, limpedea ei articulație și așa-zicînd *spațialitatea* ei, adică posibilitatea de a ți-o reprezenta simultan, ca pe o formă a lumii exterioare.

3. **Ramificarea,** adică subordonarea față de o regentă, care este la rîndu-i subordonată, e un alt procedeu mult folosit de Odobescu. Astfel, din grupul celor trei subordonate temporale, două din ele se ramifică la rîndul lor: *cînd omul ajunge* primește completiva indirectă: *a-și încrede*

soarta unei puteri brutale și aceasta un grup de patru atributive relative : *care nu judecă, nu cugetă, nu simte, ci merge mereu înainte* (aceasta din urmă coordonată cu relativele anterioare prin conjuncția *ci*) ; *el* (omul) *s-a înjosit* primește o consecutivă cu triplul predicat nominal : *încît s-a făcut chiar unealta, jucăria, robul materiei brutale.* Ramificarea se realizează nu numai prin propoziții subordonate, dar și prin celelalte compliniri ale diferitelor propoziții. Astfel, relativa (care) *merge mereu înainte* se întregește printr-un complement modal cu două determinări : *zdrobind toate în preajmă, fără socoteală, fără conștiință.* Relativa *care nu cunoaște* primește complinirea a două complemente drepte : *altă lege mai înaltă, altă strună mai puternică.* Temporala regentă : *cînd omul... clădește* se întregește prin două complemente instrumentale : *cu cheltuieli, cu sudori colosale.* În general, examinînd ramificările construcției analizate, observăm o simetrie duală, deoarece aproape toate complinirile apar în număr de două sau multipli de două (2×2, 3×2).

Procedeele semnalate mai sus sînt destul de generale în scrisul lui Odobescu. Iată un alt exemplu de construcție cu principala la mijloc, adică de construcție inversată. Descompun citatul (din *Pseudo-kinigetikos*) în elementele lui sintactice alcătuitoare, pentru a înfățișa și procedeul ramificării.

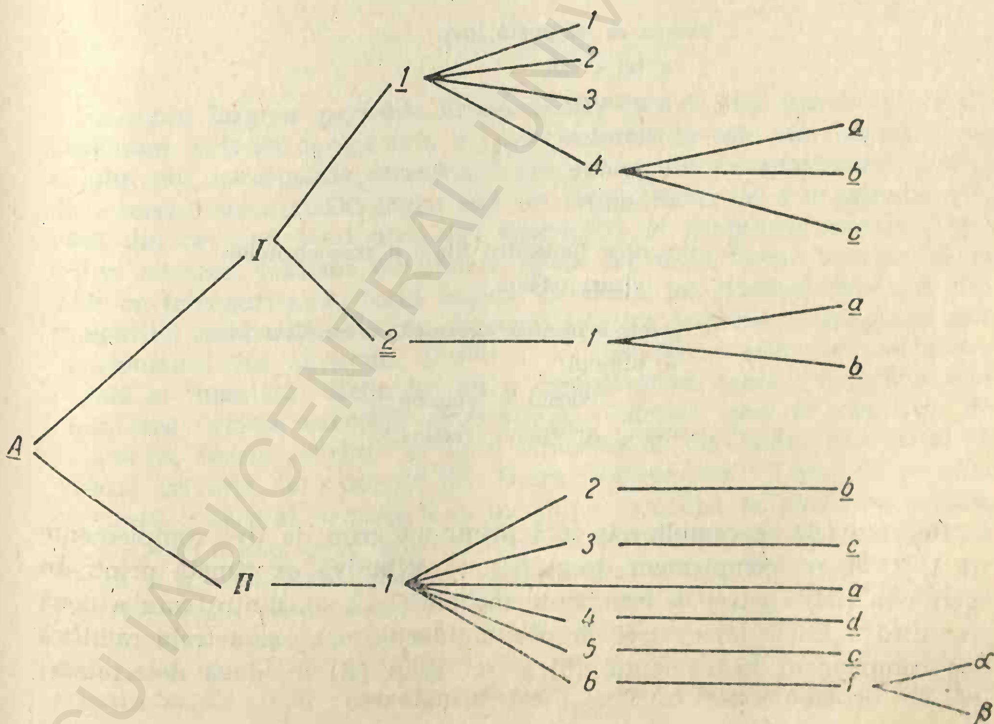
I. Cu toate acestea
(1) șezînd acum
1. colea
2. fără grijă.
3. răsturnat în jețul meu,
4. privind liniștit pe fereastră
a. cum mugurul liliacului se despică
b. și-nverzește
c. subt aburoasele sărutări
ale soarelui de aprilie, și
(2) ascultînd
1. cu o dulce răpire
a. cum vrăbiile limbute
ciripesc
b. și cum brotăcelul cîntă
vesel înturnarea zilelor calde.

A. te încredințez că

II. 1. mi-ar plăcea să străbat
a. fără totuși de a mă mișca din loc,
2. și codrii umbroși
b. alergînd cu gîndul în goana cerbilor.

3. și piscurile de stîncă,
c. după urmele ideale ale caprei negre,
4. și vizuinile de prin munți,
d. în prepusa dibuire a urșilor,
5. și luncile de răchită,
e. după umbra dîrei de mistreț.
6. ba chiar și pustiile nășipoase,
f. pe unde mi s-ar năluci vînători eroice de tigri
înfricoșați și de lei fricoși.

Și de data aceasta deci, ca în exemplul spicuit în *Cîteva ore la Snagov*, principala (*A*) regentează înainte și după ea, mai întîi (I) un grup de complemente circumstanțiale (1, 2), cu complinirile lor (1, 2, 3, 4), printre care două subordonate (*a*, *b*) și cu un complement de loc (*c*) ; apoi (II) o completivă indirectă (1) cu un grup de șase complemente (2, 3, 4, 5, 6), fiecare cu cîte un determinant (*a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*), dintre care cel din urmă are două determinări (α β). Redus la schemă, citatul prezintă deci următoarea ramificare :



În afară de construcția duală întîmpinăm destul de des la Odobescu și construcția ternară, de tipul acesteia culese în *Pseudo-kinigetikos :*

A. Acela ar clădi

I. 1. Cu sfinte miresme,

2. cu mireasmă,

3. și cu tămîie

II. altarul vînătorilor.

III. povestind

1. cum sălbaticul uriaș al anticelor legende germane,

2. cum vînătorul afurisit care-și vînduse sufletul către diavol

2. pentru ca să poată lovi

α tot drept

β printre brazi și

γ printre stînci

3. cum acea fantastică ființă a posomorîtelor visuri păgîne,

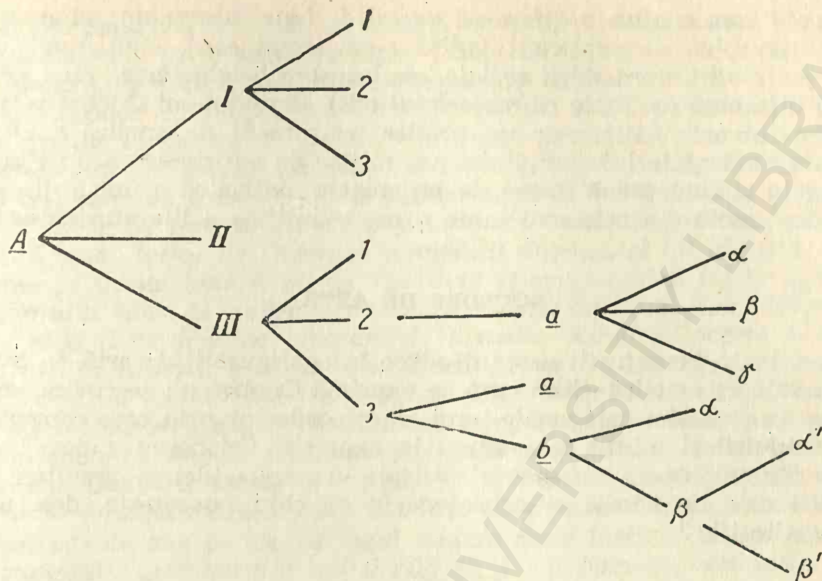
a. printr-o minune cerească, se prefăcu în

α blîndul

β și cuviosul *α'* episcop

β' și apostol al Ardenelor creștinate.

Regenta *(A)* se complinește aici printr-un grup de trei complemente (I 1, 2, 3), un complement drept (II), o atributivă exprimată printr-un gerunziu (III) cu trei determinante modale (1, 2, 3), dintre care a doua ramifică o finală (*a*) cu trei circumstanțiale (β, α, γ) și a treia ramifică un complement instrumental (*b*) și un grup (β) de două determinări (α', β'). Schema acestei construcții este următoarea :



Folosirea largilor perioade arborescente, atît de des întrebuințate de Odobescu încît ea devine una din particularitățile cele mai izbitoare ale stilului său, corespunde caracteristicilor principale ale imaginației și gîndirii acestui scriitor. Odobescu este un artist literar cu o imaginație vie, unul din cei mai buni prozatori descriptivi ai literaturii noastre. Descriind adeseori tablouri de natură, opere ale artei, scene istorice, el le vede ca întreguri și în toată bogăția detaliilor lor. Tabloul este una din categoriile compoziționale mai frecvent folosite de scriitor : hipotaxa este instrumentul lui sintactic. Gîndirea lui Odobescu este, de asemenea, bogată și nuanțată. Ideile lui au o complexitate, mersul cugetării sale înaintează printre excepții, explicații și nuanțări, care se exprimă, de asemenea, foarte potrivit în tipul sintactic al periodului său. Iată, în această privință, un exemplu din *Istoria Arheologiei* : *„Chiar de pe cînd cei dintîi erudiți ai Renașterii au început a se ocupa, în mod cam comun, cu cercetări arheologice, adică s-au cercat să extragă din studiul autorilor clasici și al rămășițelor plastice noțiuni, cînd asupra belelor-arte ale popoarelor vechi, de atunci încă s-a simțit că există o diferență destul de bine însemnată între aceste două cercuri de activitate, cu toate că materialul care servă la ambele este mai totdeauna comun“*. Examinînd această bogată construcție, observăm cum Odobescu cînd nuanțează ideea

sa *(în mod cam confuz, o diferență destul de bine însemnată)*, cînd intervine cu un plus de explicații (*adică s-au cercat* etc.), cînd exprimă o disjuncție *(cînd asupra stării sociale, cînd asupra belelor-arte)*, cînd precizează o diferență (*cu toate că materialul* etc.). Periodul lui Odobescu, prin limpedea lui articulație, este un prețios instrument de analiză a ideilor și, prin abundentele lui compliniri, un mijloc de exprimare a unei cugetări bogate și fine, adică forma de organizare sintactică a uneia din cele dintîi și a uneia din cele mai bune proze științifice a literaturii noastre.

PROCEDEE DE ARTĂ

Forme, lexic, construcții sînt introduse în configurații de artă, în întreguri cu valoare estetică. Știm cum se exprimă Odobescu ; se cuvine să ne dăm seama care sînt categoriile largi ale procedeelor prin care conținuturile închipuirii și minții sale ajung la expresie. Odobescu a povestit, a descris oameni, opere de artă și peisaje, a expus idei și rezultate ale cercetării sale de istoric și arheolog. În ce chip povestește, descrie și expune științific ?

NARAȚIUNI ȘI TABLOURI

Partea cea mai întinsă a reputației literare a lui Odobescu se sprijină pe narațiunile sale, *Mihnea-Vodă cel Rău* și *Doamna Chiajna*, publicate în numeroase ediții și mult citite. Odobescu a intitulat aceste narațiuni „scene istorice", vrînd parcă să sublinieze caracterul lor descriptiv și dramatic. De fapt, în povestirile istorice ale lui Odobescu se pot distinge părțile narate și cele prezentate ca tablouri, adică evenimentele povestite ca o succesiune și cele înfățișate ca o simultaneitate. Acestea din urmă se realizează prin descriere și dialog. O narațiune ajunge totdeauna, în scenele istorice, la un tablou, este finalul și oarecum scopul ei. În *Mihnea-Vodă cel Rău*, după prezentarea cu mai multe elemente de tablou a morții armașului Dracea, urmează narațiunea împrejurărilor care au premers instalarea lui Mihnea ca domn, apoi tabloul încoronării lui Mihnea, apoi cel în care Vornicul Pîrvu prezintă noului domn pe fiii săi, apoi povestirea morții lui Ilie, fiul lui Pîrvu ; după care urmează tabloul ospățului oferit de Mihnea boierilor etc. Narațiunea este, la Odobescu, procedeul de legătură al faptelor zugrăvite în tablou. Alternanța dintre narațiune și tablou este exprimată prin aceea a timpurilor verbale. Părțile narate sînt debitate la felurite forme ale trecutului ; tabloul este menținut la prezent. Totuși, deoarece chiar într-un tablou există elemente care trebuie să explice prin narațiune feluritele trăsături ale lui, apoi fiindcă povestitorul intervine adeseori pentru a introduce replicile unui

dialog sau pentru a le comenta, rezultă tot timpul o alternanță între formele trecutului și prezent, pe care Odobescu o stăpînește foarte bine. Iată, pentru exemplificare, scena conjurației împotriva lui Mihnea, pe care o reproduc cu sublinierea verbelor, pentru a arăta cum după înfățișările arătate ca tablou (la prezent) urmează povestirile sau comentariile povestitorului (la trecut): *„În casa lui Danciu Țepeluș* stau *adunați într-o seară trei oameni. Unul de vîrstă mezie, purtînd îmbrăcăminte ungurești,* are *un obraz pe care* se citește *o prostatică rîvnire la mărimi ; acesta e stăpînul casei, fecior de Domn și neîmpăcat dușman al lui Mihnea, carele se* suise *pe tronul hotărît lui de Vladislav și acum încă* îi răpise *sprijinul ocrotitorului său. Al doilea* e *un boier bătrîn de Țara Românească, cu barba albă și cu fruntea înnorată de o veche mîhnire ; acesta* e *Radul, spătarul din Albești, a cărui fiică Ilinca* fusese jertfită *cu atîta cruzime de către fostul Domn chiar în noaptea ei de cununie. În sfîrșit, un tînăr purtînd zeghea sîrbească* ține *mîna pe hangerul de la brîu,* pare c-ar fi *gata* să spele *în sîngele tiranului necinstea unei surori siluite de dînsul ;* îl cheamă *Dumitru Iacșăg și* e *nepotul mitropolitului Maxim. Ei* se par *a fi după o lungă sfătuire ; dar bătrînul boier, întinzînd cu încetul mîna într-un vas de aur* ce sta *pe masă,* scoase *dintr-însul o hîrtie îndoită și* citi *cuvîntul : „Hangerul !" — Iacșăg* săltă *de bucurie, strigînd : „E al meu !" Ceilalți doi* răspunseră : *„Dumnezeu să te ajute"*. Succesiunea timpurilor verbale pune limpede în lumină pe aceea a aspectelor *arătate* și a faptelor *povestite*.

PORTRETE

Fantezia lui Odobescu vede nu numai scene, tablouri, dar și oameni, Scrierile lui cuprind cîteva din portretele cele mai izbutite din literatura timpului. În portretistica literară a secolului al XIX-lea, era folosită încă metoda alcătuirii portretelor din substantive, procedeu corespunzător vechii psihologii a facultăților. Iată, de pildă, în *Ciocoii vechi și noi* de N. Filimon, portretul Kerei Duduca : *„Această Veneră orientală... avea o frumusețe perfectă, o inteligență vie, și un spirit fin și iscusit. Viața cea plină de răsfățări părintești, ce petrecuse din primii ani ai copilăriei sale și lipsa de educație, făcuse să se dezvelească într-însa o mulțime de dorinți nepotrivite cu pozițiunea ei socială"*. Portretul se încheagă astfel din seria de substantive sau locuțiuni substantivale abstracte : *frumusețe, inteligență, spirit, viață de răsfățări, lipsă de educație, dorinți,* împreună cu determinările lor. Odobescu combină în zugrăvirea portretelor sale mențiunea facultăților cu a notelor fizice, văzute, adică a substantivelor abstracte cu a substantivelor și adjectivelor concrete. Este deci caracteristic pentru arta de portretist a lui Odobescu asocierea dintre notele fizice și cele morale, dintre cele care se oferă percepției simțurilor

și cele cuprinse de intuiția psihologică. Iată, în această privință, în *Cîteva ore la Snagov*, portretul lui Matei Basarab, debitat în formă adresată, ca și cum adică pictorul l-ar avea în față și ar vorbi modelului său: *„În chipul tău smead și costeliv, înconjurat de o barbă albă și rară, în buzele subțiri și zîmbitoare, în fruntea ta lată și înaltă, în ochii tăi mici și vii, afundați sub sprincene negre și stufoase, îmi place adesea a descoperi cîtă înțelepciune și cîtă energie trebuiesc spre a forma caracterul unui mare domnitor“* etc. Deci, după seria concretă : *chip smead și costeliv, barbă albă și rară, buze subțiri zîmbitoare, frunte lată și înaltă, ochi mici și vii, sprîncene negre și stufoase*, seria abstractă care pare a o comenta pe cea dintîi : *finețe, înțelepciune, energie*. La fel este construit portretul lui Ienăchiță Văcărescu (în *Poeții Văcărești*): *„O față prelungă și cam palidă, cu fruntea lată, un nas drept și regulat cu nările foarte largi, o gură zîmbitoare pe ale cărei buze voluptoase abia le ascundea o mustață subțire, ochi căprui cu o căutătură plină de dulceață și de finețǎ, în sfîrșit o barbă castanie rară și transparentă, ce-i fîlfîie ușor pe piept ; iată trăsăturile acelei figuri ce-nsuflă îndată un simpatic respect și pe care o susțin cu oareșice mîndrie portul drept al trupului și gugiumanul de samur, așezat cu semeție pe cap“* sau portretul lui Andronic Cantacuzenul (în *Doamna Chiajna)* : *„Trupul acestuia, mărunt, neputincios și gîrbovit, pare că d-abia purta capul său mare, pleșuv și cărunt cu obraji spîni, smezi și slabi ; dar buzele-i subțiri și încrețite, ochii săi mici, vioi și pătrunzători, nările-i largi și neastîmpărate dovedeau acel duh sprinten și isteț, acea minte iscusită și dotată cu intrigile și cu batjocura, care sînt o însușire a neamului grecesc“*. Pictorul știe deci să extragă esența morală tipică a modelului său, dar numai după ce a văzut și a notat trăsăturile fizice și concrete ale figurii, ale atitudinii, ale costumului. Arta portretului fizic, mai puțin la îndemîna înaintașilor, face progrese mari la Odobescu.

ENUMERAȚII

Scriitorul vede tablouri și oameni, scene și portrete se bucură și de lucruri, pe care vrea să le cunoască în detaliu, introducînd, ca un element caracteristic al scrisului său, lungile lui serii terminologice. Este împrejurarea în care s-au adunat în operele lui Odobescu marele număr al arhaismelor sau al neologismelor lui tehnice. Iată, de pildă, costumul lui Andronic Cantacuzen : *„Vestmintele sale-l arătau că este unul din nalții dregători ai bisericii bizantine ; în cap purta naltul calpac de hîrșie fumurie cu fund de serasir ; pe dînsul avea o hlamidă de sevai roșu cusută cu palme de fir pe poale și încinsă de-a curmezișul, pe sub subțiori, cu un lat brîu de omofor, semănat cu matostate în șatoange ; iar pe deasupra, o lungă mantie de buhur alb cu ceaprazuri de aur și îmblănită cu jder,*

căci d-atunci începuse kazaklîii să aducă în Ţarigrad scumpele blăni din Mosc". Iată darurile de nuntă aduse de peţitorii greci : *„Ici se vedeau sipeturi de sidef pline cu ghiordane, cu cercei cu lefturi de smaragduri, de balaşuri, de rubini, de zamfiri ; pline cu paftale de aur şi de matostat, cu colane şi sponciuri de mărgean şi de mărgăritare, cu surguciuri de briliant ; mai colo boccealîcuri de ştofă cu aşternuturi de agabaniu, cu primenele de borangic şi de filaliu cusute cu bibiluri, cu gevrele şi bîrnişoare de beteală, cu feregele şi binişuri de buhur, de cănăvăţ şi de sevai, cu blănuri de şder, de rîs şi de samur, cu gearuri şi cu taclîcuri turceşti, mai dincolo lăzi cu covoare de Ispahan, cu oglinzi de Veneţia, cu buhurdaruri pline de scumpe miresme din Hegiaş, cu apărători de pene, cu felegene de smalţ, cu zarfuri de sîrmă, cu tipsii, lighene şi ibrice de argint, cu cohale de cleştar de munte, cu linguri de fildeş săpat şi cu felurite alte bogăţii, care de prin toate părţile le aduceau veneţienii, armenii şi ebreii în Ţarigrad*". Arendăşoaicele pe care scriitorul le zăreşte în *Cîteva ore la Snagov* stau, în trăsurile lor, *„printre boltele invoalte ale malakoafelor şi fustelor cusute, printre rochiile de mătăsării înflorate, printre falbalale, maniketuri şi volane, printre coafurile cu flori, cu blende, cu panglice şi cu pene, în sfîrşit printre toate gătelile ce lipscanii şi marşandele din Bucureşti vînd cocoanelor de ţară drept marfă de Paris*". Deşi astfel de serii n-au decît valoarea unor inventare, ele se leagă cu un procedeu mai general al compoziţiei la Odobescu : *enumeraţia*. Atracţia pentru produsele artelor şi ale meşteşugarilor, activitatea simţurilor treze, dar şi atenţia lui cam dispersată l-au făcut adesea să compună prin enumerare. Aşa procedează, de pildă, în *Pseudo-kinigetikos*.

DESCRIERI DE OPERE DE ARTĂ

Descrierea operelor este o metodă a cercetării în istoria artei şi în arheologie. Odobescu i-a dat o înaltă valoare literară. În *Pseudo-kinigetikos, Cîteva ore la Snagov, Istoria Arheologiei* există numeroase descrieri de opere ale sculpturii, ale picturii, ale muzicii în care revin procedeele portretisticii lui Odobescu. Este caracteristică, de pildă, în descrierea operelor plastice, nu numai îmbinarea de note fizice şi morale, dar şi alăturarea de judecăţi obiective şi subiective, adică de *constatări* şi *impresii*. Astfel, în *Pseudo-kinigetikos*, statuia Dianei de la Luvru este înfăţişată, mai întîi, drept *„mîndra şi sprintena fecioară de marmoră care s-avîntă, ageră şi uşoară sub creţurile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale şi larg despicată la umeri. O mişcare vie şi graţioasă a grumazului a înălţat capu-i, cu perii sumeşi la ceafă în corimb, şi pe fruntea-i, coronată cu o îngustă diademă, se strecoară ca un prepus de mînie. Peptul îl înfăşoară, ca un brîu, talia zveltă şi cutele veşmîntului ascund sînu-i fecioresc ; dar braţele-i goale, unul se încovoaie ca să scoată o săgeată din cucura de pe umeri ; celălalt se reazimă pe creştetul cornut al ciutei*".

Urmează judecăți subiective, notarea unor impresii personale care, din pricina relativei lor nesiguranțe, iau forma unor întrebări dubitative. *„Ce neastîmpăr va fi făcînd pe zeiță să calce așa iute pămîntul, sub crepidele-i împletite pe picior ca opincile plăieșilor noștri? Pe cine amenință ea cu darda împenată ce ea atinge cu degetele-i delicate? Trămite ea oare în cîmpii etolici ai Calidonului, pe mistrețul urieș care va muri înjunghiat de mîna regescului vînător Meleagru? Urzește ea o crudă răzbunare în contra nenorociților fii ai nesocotitei Niobe?... Cugetul ei e o divină taină"*. În descrierea unei melodii populare, pe care scriitorul o aude răsunînd din corn, judecățile obiective și subiective se alătură în aceeași frază: *„Pe tonurile duioase și întunecate ale trîmbiței metalice se juca, cu o veselie săltăreață, melodia cîntecului francez și atunci, în mine, auzul șoptea inimei mîhnite neașteptate cuvinte de speranță și de bucurie"*. Alteori, ca în descrierea unui tablou al lui Wouwermann, scriitorul topește descrierea într-o narațiune, interpretează adică simultaneitatea ca o succesiune, despărțind feluritele propoziții prin adverbul de loc *aci*, care prin repetiție ia un sens temporal[1]: *„Vînătorii, aci înghit un pahar mai nainte de a porni, aci se odihnesc pe iarbă verde, cu caii lîngă dînșii, aci iar sosesc voios, sunînd fanfarele lor de izbîndă"*. Transformarea descripției în narațiune se realizează, în continuarea pasajului, prin alternarea verbelor la prezent și perfectul-compus, un procedeu narativ: *„Damele, grațios plecate pe șelele lor de catifea neagră, se uită cum șoimii se răped în aer pe păsărelele spăimîntate; una din ele s-a depărtat în taină spre pădure și după dînsa aleargă în fuga calului său alb, un galant cavaler, ducîndu-i vălul pe care ea l-a uitat atîrnat de craca unui copac; tocmai în fund, pe marginea pădurii, se zăresc, prin ceața umedei Olande, cîinii urmărind un cerb abia profilat"*.

Descrierile de tablouri sînt înviate astfel prin procedee de artă. Arta, devenită temă literară, alcătuiește un aspect al criticii moderne, începînd cu Winckelmann, cu Saloanele lui Diderot și continuînd cu unii din criticii secolului al XIX-lea, ca: Baudelaire, Fromentin, Walter Pater, Ruskin ș.a. Odobescu a introdus genul în literatura noastră și a izbutit, în cadrul lui, cîteva din realizările cele mai de seamă ale artei sale scriitorești.

PEISAJE

Un scriitor cu o înzestrare vizuală atît de pronunțată ca Odobescu, după cum o dovedesc scenele, portretele și descrierile sale de opere ale artei, nu putea să nu reușească în arta peisajului. Ochiul său vede tot atît de bine natura, după cum vede oamenii, situațiile, monumentele. Inte-

[1] *Gramatica limbii române*, 1950, I. p. 334, observă sensul temporal al lui *aci* (repetat), la Creangă: *„aci era la Socola, aci la Iași, aci la mănăstirea și în Tirgul-Neamțului profesor"*.

resant este însă de remarcat că vizualul Odobescu acordă un mare loc în descrierile sale de natură notelor acustice și că unele din peisajele sale sînt constituite aproape numai din însemnarea unor sunete, ca în acesta spicuit în *Pseudo-kinigetikos*: *„Cînd soarele se pleacă spre apus, cînd murgul serii începe a se destinde treptat peste pustii, farmecul tainic al singurătății crește și mai mult în sufletul călătorului. Un susur noptatic se înalță de pre fața pămîntului: din adierea vîntului prin ierburi, din țîrîitul greierilor, din mii de sunete ușoare și nedeslușite se naște ca o slabă suspinare ieșită din sînul obosit al naturii. Atunci, prin nălțimile văzduhului, zboară cîntînd ale lor doine lungi șire de cocori, brîne șerpuind de acele păsări călătoare, în care divinul Dante a întrevăzut grațioasa imagine a stolului de suflete duioase, de unde se desprinde, spre a-și deplînge răstriștea, gingașa lui Francescă“*. Un peisaj de iarnă, în *Doamna Chiajna*, este compus, de asemenea, din note acustice: *„E tristă și urîtă iarna la țară, cînd crivățul viforos urlă peste cîmpii, cînd norii sau ceața întunecă cerul, cînd ploile reci desfundă pămîntul, cînd țarina-i goală și năpustită, dumbrava uscată și plugul trîndav. Apoi, în lungele nopți de iarnă, ce întunecime plină de groază! ce de nopți fioroase! Vîntul vîjîie și geme ca niște jalnice glasuri ce plîng din depărtare; ploaia izbește cu o întărîtată stăruire în pereții și în ferestrele casii: oblonul se clatină și scîrțîie pe țîțînele-i ruginite“*. Odobescu introduce în acest peisaj și o notă termică: ploile sînt *reci*. Cu aceasta ajungem însă la o altă caracteristică a artei peisagiste a lui Odobescu, care, pentru a apropia mai mult descrierile sale de sensibilitatea mai adîncă a cititorului, uită rareori să noteze temperatura mediului natural pe care-l descrie. Înfățișînd perspectiva de dealuri sub care se adăpostește satul Bisoca, scriitorul notează: *„Soarele apunea drept înaintea noastră; cerul lui roșiatic scăpătase pînă pe zarea orizontului și razele-i calde și senine, părea că se așternuse peste tot șesul răsăritean al țării, care ni se destindea acum sub ochi...“*. În *Doamna Chiajna* sînt notate diferite senzații într-o bogată serie enumerativă, conform procedeului mai general al scriitorului: *„Astfel, după mai multe zile de călătorie, sosiră ei în valea Lotrului. Rîul cu apele sale galbine curge pe o matcă de lut năclăios, ocolită cu un desiș de verdeață; acolo salcia pletoasă, socul mirositor, alunii mlădioși, arțarii cu pojghițele roșii, carpenii stufoși, salba moale și teii cresc cu falnicii jugaștrii, cu plopi nalți și subțiri, cu anini ușurei, cu ulmi albicioși, cu sîngerei pestriți, cu corni suciți și vîrtoși. Printr-acel hățiș felurit de arbori ce se-ndeasă și se împletesc, mierlele și pițigoii fluieră și ciripesc din ramură în ramură, iar pe vîrful copacilor turturele sure și porumbei sălbatici se-ngînă în vreme ce prigorii cu pene albastre chiuiesc mereu în zborul lor neastîmpărat“*. Toate simțurile scriitorului colaborează pentru a obține acest peisaj. Ochiul vede forme și dimensiuni *(carpeni stufoși, plopi nalți și subțiri)*, culori *(ape galbine, arțari cu pojghițe roșii, ulmi albicioși, sîngerei pestriți, prigori cu pene albastre)*, urechea aude

sunete *(mierlele şi piţigoii şueră, turturelele şi porumbei se-ngînă, prigorii chiuiesc)*, simţul olfactiv înregistrează mirosuri *(socul mirositor)*, simţul kinestetic percepe *alunii mlădioşi*, tactul simte *lutul năclăios*. Tabloul are nu numai o rară bogăţie senzorială, dar şi o viaţă deosebită prin notarea tuturor mişcărilor naturii.

La data cînd Odobescu scria această pagină, în 1860, arta peisajului literar apăruse, o dată cu *Călătoriile* lui Alecsandri, dar autorul *Doamnei Chiajna* îi dădea un impuls care-l înălţa pînă la nivelul celor mai bune realizări peisagistice în toată epoca următoare.

EXPUNERE ADRESATĂ

În afară de naraţiuni, de nuvele istorice şi de basme, Odobescu a scris expuneri adresate : scrisori, discursuri, conferinţe, *Pseudo-kinigetikos* este o lungă scrisoare adresată de autor prietenului său Cornescu, *Viitorul Artelor în România, Moţii şi Curcanii, Artele din România în periodul preistoric, Biserica de la Curtea de Argeş şi Legenda Meşterului Manole, Vasile Alecsandri, G. Cretezeanu, P. Ispirescu* sînt pagini de cuvîntare rostite la Academie, în faţa altei adunări sau în împrejurări solemne. *Istoria arheologiei* este un curs universitar. O mare parte a producţiei lui Odobescu a fost deci aşternută pe hîrtie pentru a cădea mai întîi sub ochii unui cititor determinat sau pentru a fi citită în public. Mai ales această din urmă parte a operei scriitorului a fost făcută pentru a fi ascultată înainte de a fi citită. Împrejurarea explică numeroasele forme ale adresării şi ale oralităţii în proza lui Odobescu. În *Pseudo-kinigetikos*, scriitorul îl interpretează direct pe corespondentul său : *„Amice“, „o iscusite vînătorule“, „amice vînătorule !“* Părţi noi ale expunerii sînt introduse prin întrebări adresate, care permit autorului să intervină cu explicaţiile sale : *„Mai întîi, te rog, spune-mi dacă ştii sau nu ştii ce soi de zburătoare este grangurul ?“* Sau : *„Pentru ce, rogu-te, n-ai spus nici măcar un cuvînt despre o altă pasăre de pădure... ?“* Legăturile de idei se fac, de asemenea, prin forme adresate : *„Dă-mi dar voie să mă-ntorc iar la vorba de mai nainte“*. Cînd vrea să introducă o povestire în expunerea sa, scriitorul o anunţă astfel : *„Dacă cumva vrei să dormi şi nu-ţi vine de sine-şi somnul, apoi pune capul pe pernă şi ascultă“*. În *Artele din România în periodul preistoric*, o expunere ştiinţifică, printre alte multe forme ale adresării, subliniez pe aceasta : *„Nu-mi faceţi dar, vă rog, o vină de a fi căutat să descoper de pe zarea amurgită a trecutului, din ceaţa brumoasă a prezentului, o falnică lumină pentru viitorul artelor române !“*

Luînd mai mult atitudinea de vorbitor decît de scriitor, formele oralităţii vor fi, de asemenea, foarte numeroase în proza lui Odobescu. Pe această cale se introduc locuţiunile *(vorbă curată !... ba unde mai pui... dar din-*

tr-una într-alta îmi adusei aminte de o poveste... ce să mai zic!... dar să grăbim), proverbele *(să şedem strîmb şi să judecăm drept... Apoi mai este încă şi o vorbă românească: Coadă lungă şi minte scurtă etc.),* exclamaţiile *(fie cum zice Martial!... Vai! bietul judeţ Romanaţi...),* pentru a nu mai vorbi de popularul *dar însă,* pe care Odobescu nu-l economiseşte de loc. Pentru a introduce o argumentare, scriitorul închipuie un dialog cu contrazicători fictivi şi îşi creează astfel posibilitatea de a interveni cu o replică hotărîtoare: *„Fiecare popor din cîte au venit pe rînd aci, şi-a adus cu sine mult puţina sa cultură. Dar oare toate avut-au ele o cultură artistică? Lăsat-au ele urme de producţiuni artistice. Cei mai mulţi ar răspunde îndată: Nu! Eu însă nu cutez a mă hotărî aşa lesne, într-acest caz, pentru negativ. Daţi-mi voie să mă explic".*

Prin formele adresării şi ale oralităţii, stilul lui Odobescu primeşte coloratura lui familiară şi populară, acel ton lipsit de orice pedanterie, simplu şi sfătos, care explică seducţia lui. Cineva s-ar putea întreba dacă nu există o nepotrivire între aceste procedee şi savantele construcţii sintactice, bogate în hipotaxe arborescente, analizate mai înainte? Perioadele lui Odobescu, prin armonia muzicală a construcţiei lor, sînt însă făcute tot pentru a fi ascultate şi constituie tot o manifestare a unei arte vorbite.

DIGRESIUNE

Vorbind ca un om sfătos, bucuros să povestească lucruri auzite şi trăite, să-şi comunice impresiile şi bogatele lui cunoştinţe, Odobescu se lasă ispitit de toate asociaţiile ce i se prezintă în cursul expunerii. Opere însemnate ale lui, *Pseudo-kinigetikos* şi *Cîteva ore la Snagov,* sînt cercetări mai interesante prin detaliile lor asociative decît prin scopul final pe care-l urmăresc. Chiar într-o operă de ştiinţă, cum este *Tezaurul de la Pietroasa,* amănuntul asociat acoperă oarecum teza ei fundamentală. Digresiunea este pentru Odobescu un procedeu de compoziţie. O ştie el însuşi şi o repetă adeseori. În *Pseudo-kinigetikos* îşi numeşte expunerea: *„cărarea mult cotitei mele colinde de vînător hoinar".* Cînd constată că s-a abătut prea mult de la linia dreaptă a expunerii exclamă: *„Mă opresc căci mi se pare că iar am greşit calea".* Îi este greu să reziste ispitei unei legături neprevăzute de idei şi atunci îşi cere iertare cu umorul care trebuie să scuze abuzul său: *„dacă cumva te simţi cam obosit de lunga digresiune zoologico-filologică prin care am răzbunat de nepăsarea ta pe sturzi, pe cocoşari şi pe grauri, apoi tot mai iartă-mă să mai adaog vreo două-trei cuvinte în materii analoage, şi apoi, zău vă dau pace, şi ţie şi neamului păsăresc".* Orice perspectivă nouă îl seduce: *„Dar iată acum, fără veste, un nou orizont artistic ce mi se deschide tot pe tărîmul vînătorii! Zău! Cînd pleacă omul la vînătoare nu ştie de unde-i sare iepurele".* Nici în prelegerile sale de *Istoria arheologiei,* unde limitările metodice trebuiau

să funcționeze cu mai multă vigoare, alunecările nu sînt evitate: *„Zău, nu prea știu acum, domnilor, pînă la ce punct mi se mai poate ierta această nouă digresiune, făcută astădată prin domeniul nebulos al tradițiunilor boreale, prin anticele legende sau saga ale Nordului, scrise odinioară cu misterioase rune de către înțelepții scalzi ai Scandinavilor“.* Prin anunțarea sau prin scuza digresiunilor sale se introduce o nouă provizie de locuțiuni, expresii familiare, interjecții *(iar am greșit calea, zău! vă dau pace, fără veste),* care dau elocuției lui Odobescu caracterul ei popular.

UMOR

Exprimarea în forme populare, locuțiunile, proverbele, digresiunea marchează deopotrivă atitudinea unui scriitor îndepărtat de orice gravitate. Debitul său este colorat de umor, pe care îl obține nu numai prin mijloacele exprimării familiare și populare, dar și prin alte procedee: anecdota, jocul de cuvinte, referința savantă în împrejurări frivole. Autorul lui *Pseudo-kinigetikos* se scuză de incompetența sa în materie de vînătoare cu anecdota despre dascălul Carcangé, acela care și-a plătit simigiul cu un cîntec. Numele librarului bucureștean *Socec* îi amintește pe cel al anticului librar roman *Sosius,* permițîndu-i să aplice celui dintîi versul pe care Horațiu îl consacrase celui din urmă: *„Hic meret aera liber Socecio“* (Acea carte îi aducea bani lui Socec). Goana surugiilor îi amintește scriitorului *pornirile furtunoase* ale zeului Odin. Comentînd un pasaj din manualul lui Cornescu, relativ la coada cîinilor, își amintește îndată de acei scurtați de coada lor la Atena de către *„frumosul, răsfățatul și zburdalnicul Alcibiad“.* Plătica de Snagov, rumenită pe jeratic și scăldată în zeamă de lămîie, întrece în suculență *„vestitul pește de mare Rhombus, asupra căruia găteală a deliberat gravul senat roman și pe care l-a cîntat marele Juvenal“.* Nenumăratele incidente, de felul acestora, care dau adeseori frazelor lui Odobescu o prelungire, un adaos de coordonări, sporesc, la rîndul lor, relieful umoristic al scrierilor acestui umanist surîzător.

CONVERGENȚĂ

Odobescu ocupă în istoria limbii și artei literare a secolului al XIX-lea un loc cu totul original. Aparținînd, prin începuturile sale, generației de la 1848, scriitorul s-a menținut tot timpul pe pozițiile ideologice ale gînditorilor și scriitorilor care i-au fost primii îndrumători[1]. Simpatia sa pentru popor, pentru năzuințele lui de libertate și pentru trecutul lui

[1] v. și *Introducerea la* A. I. Odobescu, *Opere,* vol. I, 1955.

explică particularitățile formelor și compoziția lexicului său. Față de curentele italienizante, puriste sau latiniste, Odobescu a reprezentat reacția directivei populare, pe care a exprimat-o nu numai prin luptele sale teoretice, dar și prin creația lui literară. Generația de cercetători de la 1848 a dat, prin Bălcescu și Kogălniceanu, primele ediții moderne ale vechilor cronici. Efectul literar al acestor publicații a fost cunoașterea mai bună a limbii vechi și punerea la îndemîna scriitorilor a elementelor lingvistice de caracterizare a trecutului, în narațiunile istorice care încep atunci să apară. Odobescu a fost unul din scriitorii care au folosit mai mult din tezaurul de arhaisme al vechilor scrieri istorice, utilizate de el nu numai în narațiune, dar și în alte scrieri. Cum, pe de altă parte, scriitorul este și un spirit foarte învățat, cu un sistem noțional complex, format în studiul mai multor discipline umanistice și al mai multor limbi vechi și moderne, el a introdus în lexicul său și un mare număr de neologisme, pe care, în genere, nu le-a putut impune uzului general. Alternanța dintre vocabularul popular, arhaic și neologistic colorează într-un chip cu totul propriu limba lui Odobescu. Preocuparea de a-și îmbogăți și a varia necontenit lexicul său îl face adeseori pe Odobescu să-și caute cuvintele și să le prefere pe cele mai rar folosite, ba chiar să și construiască forme personale ; o împrejurare care acordă limbii sale o anumită prețiozitate. Enumerările, lungile serii terminologice intercalate în scrierile sale, rezultă din aceeași tendință a scriitorului de a-și extinde aria sa lexicală. Cu aceste materiale, Odobescu a dat construcției periodologice un evident progres față de cele ale înaintașilor. Dispunînd de o gîndire complexă și nuanțată, scriitorul și-a creat un instrument sintactic adecvat în hipotaxele sale cu multe determinări, a căror armonioasă simetrie, perfect stăpînită, răspundea simțului său muzical. Odobescu este un scriitor care se ascultă cînd scrie. Deși nu este orator ca Bălcescu, el este un om care vorbește, chiar atunci cînd așterne o pagină pe hîrtie. Faptul acesta explică mulțimea locuțiunilor, a proverbelor, a formulelor de adresare, a digresiunilor, a efectelor de umor din scrisul său. Operele sale sînt ale unui vorbitor sfătos care narează, își amintește, glumește și transmite cunoștințele adunate în bogata comoară a științei sale. Atitudinea aceasta se vădește nu numai în operele beletristice, dar și în cele de știință, care posedă din această pricină o netăgăduită valoare literară. Citindu-le, întîmpinăm portrete, descrieri de opere artistice, peisaje, compuse deopotrivă cu o artă care depășește pe aceea a înaintașilor. Portretistul vede modelele sale dinafară și dinăuntru, în notele sale fizice și în cele morale. Istoricul și arheologul descriu operele artei într-un fel care face să fuzioneze amănuntele externe cu ecoul lor subiectiv, constatarea cu impresia. Peisagistul primește spectacolul naturii cu toate simțurile sale. Pretutindeni scriitorul întîmpină lumea pe care o observă cu amintirile culturii, din unghiul unui amator erudit. Proza lui Odobescu este un moment al umanismului în cultura noastră.

Prin convergenţa tuturor mijloacelor sale, Odobescu reprezintă deci, în dezvoltarea limbii şi artei literare române în secolul al XIX-lea, o etapă fără de cunoaşterea căreia n-ar putea fi înţelese progresele lor de mai tîrziu.

ASPECTE ALE LIMBII ŞI STILULUI LUI I. L. CARAGIALE

Oricine străbate operele lui I. L. Caragiale cu intenţia de a nota unele din aspectele limbii şi stilului lor nu poate trece peste o primă şi fundamentală observaţie. Comparînd între ele opere aparţinînd unor genuri literare deosebite sau chiar diferitele fragmente al aceleiaşi opere, oricine trebuie să distingă între limba şi stilul personajelor caragieliene acelea pe care autorul le foloseşte pentru a caracteriza aceste personaje şi pentru a zugrăvi mediul lor, şi cele ale scriitorului însuşi, atunci cînd vorbeşte în numele său şi fără o altă intenţie evocatoare. Cele dintîi sînt ale autorului dramatic şi ale povestitorului, celelalte ale publicistului, ale scriitorului politic şi filozofic. Stabilirea deosebirii şi chiar a contrastului dintre aceste două categorii este plină de consecinţe nu numai pentru cunoaşterea fizionomiei întregii opere a lui Caragiale, dar şi pentru aceea a atitudinii lui, prezentă şi activă chiar acolo unde n-o teoretizează şi n-o exprimă în chip analitic.

Limba şi stilul personajelor lui Caragiale alcătuiesc un moment al dezvoltării realismului în literatura noastră. Procedeul care permite unui autor dramatic şi unui povestitor să facă astfel încît în dialogurile şi naraţiunile lui să se audă felul de a vorbi al personajelor sale, prin notarea particularităţilor de vocabular sau de construcţie ale acestora, nu este prea vechi în literatura noastră. În prima jumătate a veacului trecut el nu e folosit. A apărut mai tîrziu, o dată cu primul roman istoric, cu *Ciocoii vechi şi noi* al lui N. Filimon, cu unele din schiţele lui C. Negruzzi, cu comediile lui V. Alecsandri, cu scrisorile lui I. Ghica. Creangă şi Caragiale au dus procedeul la perfecţiune. Între aceşti doi scriitori există însă importante deosebiri, chiar în această privinţă. Creangă a transcris vorbirea ţăranilor moldoveni, fără a fi aparţinut el însuşi altei sfere lingvistice. Vorbirea acestora este şi vorbirea lui. Caragiale a notat însă limba oamenilor lui, considerîndu-i dintr-o sferă deosebită de viaţă şi cultură. Notarea limbii vorbite şi a stilului oral sînt deci la Caragiale nu numai un procedeu realist-descriptiv, dar şi unul critic. Cînd vorbeşte Trahanache sau Caţavencu, Jupîn Dumitrache, Nae Ipingescu sau Rică Venturiano, personajele din *„High Life“* sau din *„Art. 214“*, înregistrăm lămurit, împreună cu particularităţile de vorbire ale tuturor acestora, atitudinea scriitorului faţă de ele, faţă de inteligenţa, nivelul lor de cul-

tură, categoriile sociale cărora le aparțin. Această atitudine este negativă și biciuitoare. Transcrierea limbii vorbite este, la Caragiale, un mijloc al satirei sociale.

Mai există și o altă deosebire între limba lui Creangă și a lui Caragiale, inclusă pînă la un punct în constatarea precedentă. Dănilă Prepeleac, Ipate și Chirică, Moș Ion Roată, Nichifor Coțcariul, ca și povestitorul *Amintirilor* vorbesc limba strămoșilor lor dintr-un lung trecut. Limbile lor — graiul moldovenesc — este aceea a unei părți a poporului nostru într-o perioadă mai lungă a existenței sale. În limba personajelor sale, Caragiale a notat mai ales felul de a vorbi al anumitor categorii sociale în ultimele decenii ale veacului trecut. Oamenii din „*Comedii*“ și „*Momente*“ aparțin burgheziei muntenești de după 1870, infestată de politicianism, micii burghezii, funcționărimii bucureștene, trăind servil și parazitar în cadrele organizării de stat. Situația este evidentă pînă în cele mai mici amănunte ale exprimării lor. Spre deosebire deci de limba lui Creangă, aceea a personajelor carageliene *datează*, este strîns legată de un anumit moment din viața statului și a poporului nostru.

În fine, deși Creangă își individualizează și el eroii săi, el n-o face prin mijloace lingvistice. Ipate și Chirică, Dănilă Prepeleac și Moș Nichifor Coțcarul sînt oameni cu caractere și tendințe felurite, dar individualitatea lor apare din felul acțiunilor, nu din acela al vorbirii lor. Aceasta din urmă este omogenă pentru toate personajele lui Creangă. Alta este împrejurarea la Caragiale. Individualitatea oamenilor lui, o individualitate purtătoare de sensuri tipice, devine evidentă mai întîi din modalitățile lor de a se exprima. S-ar putea stabili tipurile cărora le aparțin individualitățile carageliene, împreună cu particularitățile lingvistice corespunzătoare. În primul rînd, *clasa socială* : în afară de burghezia politicianistă și mica burghezie funcționărească — despre care am vorbit și care a reținut mai mult pe scriitor, moșierii, mărginașii orașelor, ca, de pildă, în *Cănuță, om sucit*, țăranii, ca în *Năpasta* sau în dialogul *Cum se înțeleg țăranii*, o anumită burghezie rurală, ca în *La hanul lui Mînjoală*, *La conac*, *În vreme de război* ; apoi *regiunea*: pe moldoveni în *Telegrame*, pe ardeleni în *Un pedagog de școală nouă* și în seria celorlalte schițe care o completează pe aceasta ; apoi *profesiunea* : negustorii, avocații, profesorii, gazetarii, funcționarii etc. Cînd s-a schimbat mediul povestirilor, coborînd în timp pînă la epoca fanariotă ca în *Kir Ianulea* sau deplasîndu-se în Orient ca în *Pastramă trufanda* sau în *Abu-Hassan*, limba acestor povestiri s-a colorat în consecință. Poet dramatic sau epic, limba a fost pentru Caragiale principalul mijloc al caracterizării psihologice și sociale a oamenilor aduși de el în scenă sau despre care a povestit ceva. Împrejurarea este remarcabilă mai ales în povestirile, nuvelele și schițele carageliene. Căci teatrul, ca spectacol, depășește de fapt procedeul lingvistic, prezentînd fizionomii individuale, veșminte, interioare, obiecte de tot felul, toate detaliile concrete ale mediului omenesc. Caracterizarea

psihologică și socială a omului este sprijinită în teatru din zeci de direcții. În narațiunile lui Caragiale, elementul descriptiv este însă foarte comprimat. Rareori ne-a dat Caragiale portrete fizice, aspecte vestimentare sau peisaje. Foarte rar a descris interioare și lucruri. Se poate spune că personajele narațiunilor carageliene, mai ales ale schițelor, trăiesc într-un mediu aproape vid. Limba acestora și a autorului despre ele, vocabularul lor și particularitățile fonetice și morfologice, felurile frazei și construcțiile sintactice, precum și alte multe detalii ale limbii și ale stilului, sînt principalele mijloace de care se folosește autorul pentru a zugrăvi individualitatea oamenilor săi și categoria lor tipică și generală. Manevrînd aceste mijloace, Caragiale a realizat, în schițele sale dialogate, ceea ce s-ar putea numi tipul pur al dramei, adică al uneia în care, lipsindu-se de orice caracterizare scenică, face ca personajele să trăiască numai prin felul vorbirii lor și al dialogului care se țese între ele. Ni se pare că-i vedem pe acești oameni numai pentru că îi ascultăm. Înțelegem caracterul lor, le pricepem lumea relațiilor sociale care-i încadrează și călăuzesc, ba chiar ni se pare a-i vedea în carne și oase, numai pentru că-i putem urmări în chipul lor particular de a se exprima.

Limba pe care o pune Caragiale în gura personajelor sale este deci un mijloc al datării, al localizării, al tipizării, ca atare un mijloc al criticii. Numai ascultîndu-le, înțelegem cărui moment al timpului și cărei regiuni le aparțin, care este atitudinea scriitorului față de acestea, ce defecte sau vicii sînt satirizate în ele. Pentru a împlini toate aceste funcțiuni, limba personajelor lui Caragiale este mai întîi o limbă vorbită, și acesta este primul punct care trebuie stabilit cu precizie. Caragiale a ironizat în mai multe rînduri declamația retorică sau lirismul dulceag în exprimarea unor scriitori. În *Cîteva păreri*, analizînd în manieră umoristică o scenă din *Hernani* a lui V. Hugo, apoi în parodiile *Dă mult, mai dă dămult* și în *Smărăndița*, el ne-a dat oarecum negativul propriei lui arte poetice. Ceea ce ne-a indicat el aici drept obiectul repulsiei sale este rețeta literară și așa-zisul scris *frumos*. În toate momentele de eclipsă a realismului, adică ori de cîte ori scriitorii în loc să observe viața, au recurs la modele și au crezut în valoarea regulilor generale, s-a format o frazeologie literară, reputată a fi forma artistică prin excelență, aceea în care fuzionau procedeele autorilor beneficiari, într-o anumită epocă, de o prețuire mai mare. Caragiale a disprețuit însă rețetele și modelele, procedeele tradiționale și consacrate. În locul varietăților de stil recomandate de vechile tratate de retorică, el afirmă necesitatea unuia singur, a stilului pe care, în *Cîteva păreri*, îl numește *potrivit*. Acest stil potrivit este, în primul rînd, stilul vorbit, adică acel fel al exprimării adaptat la nevoile comunicării dintre două persoane puse față-n față și care transmite nu numai o idee, dar și timbrul ei însoțitor, acela care exprimă afectul vorbitorului și este menit să influențeze pe convorbitorul lui.

Formele stilului vorbit sînt foarte numeroase la Caragiale. Notăm, mai întîi, mulţimea frazelor interogative şi exclamative, introduse prin : *aha ! aşi ! ai ? aide ! aida* [la masă !] *de ! ei ? ei, ş-apoi ! ei, aşi ! haide, de ! hait ! ia poftim ! iacătă-l ! tii ! vezi !* etc. Notăm, de asemenea, lungiri de sunete : *băătrîni-bătrîni, vorrba ! ajutooor !* etc. ; contrageri : *p-aci ţi-e drumul, du-te-ntr-o politie, du-t te plimbă* (=du-te de te plimbă), *pîn-a dat* [de fundul lăzii], *pîn-oi pleca, p-ala-l vreau eu, parc-ai fi-ntîlnind, aldată, un te duci, şeaptesprece, douăşunu, da un să-ţi găsesc* (dar unde să-ţi găsesc), *tat tău, da te-ntorci ?* (=dar te întorci ?) etc. ; onomatopee : *cîr-mîr* [nu mai încăpea], *şart ! part ! trosc ! pleosc ! patru palme, bîldî-bîc ! zdrong* etc. ; repetări de cuvinte : *feţe-feţe, încet-încet, haidem-haidem, şontîc-şontîc, sfîrşitul sfîrşitului ; ce-i drept, e drept, bată-te să te bată ; precum stropul de rouă cade, cade mereu căutînd odihnă, asemenea căutînd odihnă trece, mereu trece sufletul omului* etc. Foarte numeroase sînt apoi zicerile tipice, proverbe, idiotisme, printre care sînt de remarcat multe locuţiuni verbale : *de-a berbeleacul, a face feţe-feţe, a trece ca un cîine prin apă, uită-te la faţă şi mă-ntreabă de viaţă, d-a-mpicioarele, a face vînt, a rămîne jos* (=a nu putea trece, a nu putea rămîne aşa), *a nu şti nimic la sufletul său, a mijloci proces, a face bunătate, a lua gaia, a da de mal, a-şi scoate focul de la inimă, a-şi găsi beleaua, moşi pe groşi* etc., etc. Tot din rîndul mijloacelor folosite de stilul vorbit fac parte şi construcţiile incoordonate, aşa-zisele anacolute, ca în exemplele : *Băiatu' dintîi, pe cînd se-ntorcea de la Smirna, i se cufundase corabia încărcată... Or să-l vîre întîi în temniţă, şi pe urmă, cînd i-or da drumul, să-ntinză mîna pe la porţile ălora de i-a-ndopat cu atîtea bunătăţi şi daruri... Strigă pomojnicul : „Cine-i ?" Hoţii cei doi, fugi care-ncotro !* Notez şi un exemplu al procedeului afectiv constînd din repetare cu inversarea ordinii cuvintelor : *O să-ţi rup oasele... Oasele am să ţi le rup.*

Nu vreau să istovesc toate modalităţile exprimării orale în stilul lui Caragiale, căci acestea ar putea procura ele singure materia unei lungi cercetări. Dar chiar din puţinele exemple citate rezultă destul de limpede una din caracteristicile limbii pe care Caragiale o pune în gura personajelor sale şi a aceleia folosită de el însuşi atunci cînd vorbeşte despre ele. Această limbă vorbită aparţine însă unui loc şi unui timp, adică unei regiuni şi unui moment istoric ; ea este localizată şi datată. Ea este mai întîi o limbă muntenească. Însuşirea aceasta provine din multele ei variante fonetice şi morfologice. Pentru variantele fonetice observ formele : *pîntre* (=printre), *pîn cîte* (=prin cîte), *pîn căciulă, pîn lume, pîn degete, păcum* (=precum), *daca, consumăţii, a mînţine, sîrman, balton*. Observ, de asemenea, iotacizarea : *scoţ, pierz, ascunz, simţ*. Cît despre variantele morfologice, Caragiale a notat forma muntenească a pronumelui demonstrativ *a* pentru *aceea, acea, ăla* pentru *acela, ăsta* pentru *acesta*, ca în exemplele : *Una dintre fetele lui Zamfirache Ulierul... a de s-a logodit*

cu Ilie Bogasierul... A mai micșoară... A din urmă... Acest pronume demonstrativ este uneori postpus : *negustorilor ălora... articolul ăl de astă seară* ; alteori este dat în acuzativ fără prepoziție : *ăsta parcă-l mai puseși odată la lot.* Printre variantele morfologice (mai generale de altfel) subliniez încă formele alterate ale pronumelui personal, în exemplele : *nepoati-si, nen'tu, nen'su* și ale viitorului redat prin *oi, ăi, om,* de pildă *pîn-oiu pleca, cum ăi putea... ăi auzi... ăi goni... ăi fi putînd... om vedea* etc. Tot aci se cuvine să amintesc folosința foarte frecventă pe care Caragiale o dă așa-zisului mai-mult-ca-perfect perifrastic (întîlnit de altfel nu numai în Muntenia): *A fost uitat s-o asigureze... Abu-Hassan și-a povestit toate întîmplările de cînd s-a fost trezit din somn dimineața pînă a doua zi... Eu chiar i-am fost făgăduit prietenului Abu-Hassan să-l căpătuiesc... Ceruse împrumut o mică sumă unui prieten pe care l-a fost îndatorat pe vremuri cu mai mult.* De asemenea, amintesc compunerea cu gerunziul, în locul participiului trecut, ca, de pildă : *parc-ar fi-ntîlnind pe omul dumitale... să mă fi cunoscînd?* Notez folosirea populară a formei reflexive a verbului, cu funcțiune pasivă : *Aseară s-au prins doi inși, un bulgar și un italian...* Personajele lui Caragiale mai întrebuințează persoana I a indicativului prezent de la verbul *a putea,* cu modificarea în temă : *poci,* adeseori auzită în Muntenia, dar nu numai aci. Într-un rînd întîmpinăm forma participiului trecut a verbului *înțelege,* construit altfel decît verbele cu tema terminată în *d* sau *g,* care își schimbă această terminație cu *s* : *Ai înțelegut* (prin analogie cu *priceput, așternut, bătut, început, încrezut, petrecut* etc.) *unde bătea vorba Tarsiții priotesii?*

Dacă pentru funcțiunea localizatoare a limbii personajelor lui Caragiale am dat cîteva exemple în legătură cu particularitățile ei fonetice, morfologice sau cu unele forme verbale, pentru facultatea ei de *a data,* adică de a se lega de un anumit moment al timpului, exemplele sînt de căutat mai ales în vocabular. Împrejurarea este explicabilă, dacă ne gîndim că formele sînt mai mult sau mai puțin statornice, în timp ce vocabularul reprezintă partea mai mobilă a limbii, aceea care stă în legătură cu dezvoltarea societății, cu noțiunile noi pe care le primește, cu influențele cărora li se deschide. Studiul vocabularului lui Caragiale este unul din cele mai interesante pentru cine dorește să urmărească mai de aproape procedeele artei sale. Scriitorul care ne-a dat, în opera sa, unul din momentele cele mai de seamă ale limbii românești în veacul al XIX-lea, ne-a prezentat limba noastră în momentul cînd ea păstra încă, în atîtea din elementele mobile ale vocabularului ei, amintirea secularei apăsări turcești și fanariote. Cuvintele provenind din sectorul acestor influențe nu sînt însă egal repartizate în întregimea operei carageliene. Cînd scriitorul așază narațiunea sa într-un mediu presupus a fi rămas neatins de influența străină, în mediul rural, ca în *La hanul lui Mînjoală, În vreme de război, La conac,* nu întîmpinăm nici unul sau aproape nici unul din termenii, altfel atît de numeroși, de proveniență turcească

sau grecească. În *Calul dracului* însă, adică în povestirea cu multe elemente de supranatural, în care vorbesc zîna transformată în cerșetoare și băiatul pribeag, care nu este altcineva decît personajul infernal Prichindel, tratat aici în manieră amabilă, turcismele și grecismele își fac apariția. Aceste personaje sînt însă, în întruparea lor pămînteană, un fel de aventurieri, oameni trăind pe drumurile țării, cu o experiență mai întinsă decît a ruralilor. Nu este deci de mirare că în vorbirea acestora apar turcismele : *tacrir, pușlama, belea, boi* (=statură, înfățișare), *coșcogea, agiamiu, bidiviu,* grecismul : *aghioase,* pentru a nu mai vorbi de alte cuvinte ca *terchea-berchea* sau *cioflingar,* cel dintîi de origine maghiară, celălalt reprezentînd o corupție a cuvîntului german *Schuhfliker,* cuvinte pătrunse probabil mai întîi în mediul orășenesc. Cînd povestirea se referă la mica burghezie, negustori sau mărginași ai orașelor, turcismele și grecismele apar din nou cu funcțiunea de a picta mediul. Despre *Cănuță, om sucit* ni se spune : *S-a culcat îmbrăcat pe mindir și a dormit tun pînă la ziuă, parcă făcuse un ziafet.* Într-un dialog : *Mă iertați, sărut mîna, răspunde cu glasul ca miambalul jupînul* [lui Cănuță, unei doamne]. Moartea lui Cănuță se produce *dintr-un nimic, pentru un moft* etc. Termenii datorați acestor influențe revin ori de cîte ori o cer nevoile evocării și sporesc, cum este natural, în narațiunile orientale sau în cele legate de mediul fanariot, indicînd, prin felul cum sînt grupate, sectoarele de influență mai întinsă. Întîmpinăm astfel turcismele din domeniul vieții militare : *olac* (=curier, stafetă), *meterhanea* (=muzică militară), *levent* (=soldat din marina turcă, călăraș, voinic); din comerț : *bogasier* (=negustor de manufactură), *aliș-veriș* (=mers bun al afacerilor, negustorie), *chesat* (=lipsă de vînzare), *selemet* (=sfîrșit rău, ruină), *isnaf* (=breaslă, breslaș); moravuri : *șart* (=cuviință, datină, obicei, regulă), *belea* (=supărare, necaz, încurcătură), *marafet* (=mijloc viclean, nazuri), *giumbuș* (=comedie, haz), *ififliu* (=lefter, afit), *bacșiș* (=dar în bani), *ciolhan* (=chef, banchet, veselie), *ziafet* (=petrecere cu mîncare, băutură și muzică), *tabiet* (=deprindere regulată, confort); expresii ale abuzului și alte disprețului : *hatîr* (=favoare), *soitar* (=bufon, caraghios), *agiamiu* (=începător, novice), *pușlama* (=secătură, om de nimic), *pehlivan* (=acrobat, saltimbanc, înșelător), *cenghene* (=țigan), *budala* (=gogoman), *zamparagiu* (=ștrengar, desfrînat); jocuri : *otuzbir, ghiordun, cacialma* (=tragere pe sfoară), *merchez* (=dibăcie în jocul de cărți); apoi și în alte domenii mai puțin reprezentate, ca : justiție : *mufluz* (=falit), *tacrir* (=interogatoriu); îmbrăcăminte : *sileaf* (=brîu în care se înfig arme), *ibrișim* (=mătase răsucită pentru cusut sau brodat), *ipingea* (=manta de ploaie); artă culinară : *zumarica* (=prăjitură), *mezelic* (=mezel, semințe de dovleac, dres, aromă); arhitectură : *sagnasiu* (=un fel de balcon); animale : *bidiviu* (=cal frumos și sprinten). Mai însemnez și adverbele și adjectivele : *techer-mecher* (=pe sus, cu nepusă masă), *coscogea, gogiamite* (=foarte mare), sau interjecția : *herbeti* (=desigur, fără grijă), acesta

din urmă aparţinînd unei categorii puţin reprezentate, desigur pentru motivul că limba turcă n-a fost niciodată la noi o limbă de conversaţie.

În ceea ce priveşte termenii de provenienţă neogreacă, categoriile de mai sus sînt reprezentate, pentru viaţa militară, cu *palicar* (=soldat grec, voinic), pentru moravuri, cu *dichis* (=bună rînduială, rost, găteli femeieşti), *exoflisi* (=a se scăpa de cineva), *isichie* (=linişte, tihnă), *filotim* (=darnic, galanton), pentru administraţie şi justiţie, cu *politie* (=cetate), *clironom* (=moştenitor), pentru comerţ cu *taxid* (=călătorie în străinătate pentru aducere de mărfuri), pentru expresia dispreţului, cu *pramatie* (=om de soi rău), la care se adaugă termenii în legătură cu expresia sentimentelor, ca *parapon* (=supărare, mîhnire, necaz), *pandalie* (=furie, hachiţă, toane) şi cu viaţa nobiliară şi rangurile de nobleţe, precum: *ipochimen* (=persoană, personaj), *protipendadă* (=rang de frunte în clasa boierească), *evghenist* (=nobil), *simandicos* (=cu vază, distins respectabil) ş.a.

Influenţa turcească a început să scadă către mijlocul veacului trecut, scoţînd din uz multe din cuvintele înşirate mai sus, care astăzi nici nu mai sînt înţelese. Influenţele orientale se retrag în faţa noilor înrîuriri apusene. Partea mobilă a vocabularului primeşte noi termeni din sorgintea corespunzătoare. Este drept că sub aparenţele noi stăruiau adeseori vechile deprinderi, mai ales atunci cînd în noul stat, el însuşi un instrument politicianist al exploatării, fondul vechi de cuvinte mobile reapare. Limba prin unele elemente de vocabular suferise însă modificări adînci. Caragiale ne-a înfăţişat această stare de lucruri într-un articol al său din „Gazeta poporului“, 1895, intitulat *Grămătici şi măscărici*, în care paralelismul situaţiilor în epoca fanariotă şi în epoca liberală este subliniat prin paralelismul vocabularului. Altădată, ne spune Caragiale, boierii, lipsiţi ei înşişi de învăţătură, întreţineau pe lîngă ei grămătici, copii, *mai mult sau mai puţin deştepţi, ieşiţi din rîndurile mojicimii şi procopsiţi cu carte şi condei la umbra mănăstirilor greceşti*. Aceştia scriau zapisele şi jelbele boierului. Dar afară de grămătic... *orice boier care se respecta mai avea încă un alt slujbaş intelectual, tot atît de neapărat unei curţi boiereşti cu întinse relaţii sociale. Pe atunci, cînd nu se pomenea de viaţă publică şi cînd* elita socială şi high-life *se numea* protipendadă, *boierul în loc de* Capşa *şi* de Bar, *avea sindrofie şi chefuri acasă, numa-n işlicel şi-n meşi; în loc de* Hugo *avea un taraf de lăutari şi un măscărici. Slujba acestuia era să spue caraghioslîcuri la chef, să păcălească pe musafiri şi chiar pe stăpînu-său şi să spună pe greceşte cucoanelor ceea ce damele aud azi pe franţuzeşte la Hugo*. Boierii, continuă Caragiale, mai foloseau pe măscărici, punîndu-l să înjure cu trivialitate pe rivali, atunci cînd erau *scîrbiţ[i] pînă-n suflet că [i]-a scos Vodă de la ipolipsis*. Locul grămăticilor şi măscăricilor îl luaseră noii gazetari ai regimului burghez şi liberal. *Aceştia nu mai scriu jelbi la Divan şi la Domnie; dumnealor fac articole politice în privinţa prerogativelor coronarii şi asupra tacticii*

de opoziție în urma evenimentelor de la 3 octombrie — dată fatală pentru bazele regimului parlamentar. Se-nțelege că precum jalba scrisă de grămătic o iscălea odinioară, cu pecetea de la inel, boierul de bună credință, lumea schimbîndu-și numai forma tot așa și astăzi profesiunile de credință le scrie „cu îndelungă fidelitate", proletarul intelectual, iar boierul le subscrie „cu robustă convingere". Paralelismul este evident. Cele două situații se oglindesc și în tabloul lor lingvistic. În lumea veche avem nu numai grămătici și măscărici, dar și *protipendadă, sindrofie, chefuri, caraghioslîcuri, işlicel, meşi şi ipolipsis*; în lumea nouă *high-life şi bar, articole politice, prerogative, tactică, opoziție, evenimente, regim parlamentar, dată fatală, fidelitate, robustă convingere.* Dacă însă într-o altă frază, caracterizînd pe boierii de altădată în comparație cu cei de pe vremea sa, îi numește pe aceștia *cilibii și subțiri*, primul termen al acestei caracterizări, de proveniență turcă, strecoară în acompaniament ideea că ei rămăseseră deopotrivă cu aceia ai vechii țări, din vremea exploatării turcești.

Influența franceză apare mai întîi în frazeologia politică și literară, dar cuprinde și alte sfere de viață, pe măsură ce burghezia se deschidea din ce în ce mai mult acestei influențe. Acțiunea ei este deocamdată destul de puțin adîncă, după cum o dovedesc două împrejurări surprinse de Caragiale cu rara lui intuiție stilistică. Iată-l, în *O scrisoare pierdută*, pe Farfuridi perorînd în discursul său. Farfuridi se exprimă cu incoerență, dar în obișnuitul jargon politic al vremii, vorbind despre: *extremitate, exagerațiuni, chestiune politică, idei subversive, ocaziuni solemne, probe de tact* etc. Cînd însă personajul părăsește tribuna și depune haina demnității oratorice, dar continuă să se răfuiască cu adversarii, limbajul lui recurge la vechile expresii: *Ia scutește-mă cu mofturile d-tale!* îi strigă el lui Cațavencu. Și după un moment: *Vă-nvățăm noi, papugiilor!* Impetuozitatea mîniei dărîmă construcția verbală neologistică și vechiul fond mobil de cuvinte, atît de bogat în exprimarea disprețului, reapare. Adîncimea relativ mică a influenței franceze se vădește și în faptul că unele din neologismele datorate acesteia sînt de fapt barbarisme, sau sînt folosite cu pronunția lor originală. În discursul său, Farfuridi întrebuințează forma *depandă*, iar Pristanda îi cerea lui Trahanache: *Suspandați* [ședința]!.. *permite-mi pentru ca să-ți prezant pe cetățeanul Dumitrache Titircă*, i se adresează în *O noapte furtunoasă*, Nae Ipingescu lui Rică Venturiano. Cînd un cuvînt străin apare într-o limbă în forma pronunției lui originale, este un semn că transplantarea lui este recentă și că influența culturii respective a rămas superficială, deoarece n-a găsit încă mijlocul adaptării cuvintelor aduse cu sine la sistemul fonetic al limbii naționale. Acesta este tocmai cazul formelor de care ne ocupăm. În generația următoare, aceea a *Momentelor*, despărțită de personajele *Comediilor* printr-o viață de om, formele acestea dispar. Oamenii *Momentelor* au învățat franțuzește. Ei întrebuințează expresiile franceze, fără nici o

preocupare de adaptare a lor, nici măcar inabilă. Ei țin *carnet mondain*, cultivă *la causerie*, se tem că o lege va trece *à la vapeur* prin cameră, se apostrofează cu *espèce d'imbécile* etc. Apare, de asemenea, germanismul *țal!* strigat chelnerului pentru plată, și expresiile engleze *high-life* și *five o'clock-tea*. Burghezia devenea cosmopolită.

Am arătat mai sus că influențele franceze apar în vorbirea oamenilor lui Caragiale cu ocazia notării frazeologiei lor politice. Trebuie să adăugăm că în aceeași frazeologie apar și infiltrațiile latinist-eliadiste, propagate prin presa liberală a vremii. Eliadismele lui Caragiale au însă un anumit trecut, mai puțin cunoscut, și care merită a fi amintit. După 1870, cînd Caragiale apare în publicistică, îndrumarea latinistă și eliadistă domina încă în presa cotidiană și în revistele literare ale Capitalei. Cine citește astăzi „Românul" lui C. A. Rosetti și „Transacțiunile literare și științifice" sau „Revista contimporană" găsește imaginea ravagiilor pe care le produsese încercarea de reformare a limbii noastre prin apropierea de izvoarele latine sau de formele altor limbi romanice moderne. A fost oare Caragiale contaminat, în vreunul din momentele începuturilor sale, de curentele lingvistice foarte generale pe-atunci? Răspunsul acestei întrebări nu poate șovăi decît dacă nu ținem seama de ironia carageliană, activă chiar din primele clipe ale publicisticii sale. În 1874 Caragiale publică în „Revista contimporană" o poezie intitulată *Versuri* care voia parcă să facă dovadă că autorul ei știe să se exprime în jargonul literar al vremii: *Plecat pe cărți bătrîne, consumă-ți anii toți/, Sacrifică-ți vederea, cătînd fără-ncetare/ Ca să găsești ideea funestă pentru care S-alerge-n valuri sute de mii de sacerdoți.*

Poezia continuă cu aceeași abundență de neologisme latiniste sau cu forme eliadiste, precum: *armate formidabili, nenumerabili brute, mortali* [pentru *muritori*] etc. În același an, începînd să colaboreze la revista „Ghimpele", Caragiale publică un șir de cronici în aceeași manieră latinist-eliadistă, al căror caracter umoristic nu mai lasă nici o îndoială asupra intențiilor sale polemice față de o anumită parte a gazetăriei și literaturii vremii. Cea dintîi dintre aceste contribuții, o „cronică fantastică" descrie, folosind ficțiunea unei lumi exotice, propria noastră capitală, față de ale cărei moravuri are aerul că încearcă mirare. Întreaga narațiune folosește vocabularul și formele categoriilor publicistice care provocau ironia lui, ca: *prin escelință, lugubră fantazia, fatigă, încîntămînt, primatur* etc. Comicul paginilor de felul acestora provine, în primul rînd, din înfățișarea schimonosirii verbale a anumitor cercuri publicistice ale vremii și constituie una din primele satire carageliene. Aceste pagini sînt premisele discursurilor lui Farfuridi și Cațavencu, ca și ale articolului lui Rică Venturiano din „Vocea patriotului naționale", adevărat compendiu al frazeologiei liberale, cu franțuzismele, latinismele și eliadismele ei: „*Democrațiunea romană, sau mai bine zis ținta Democrațiunii romane este de a persuada pe cetățeni, că nimeni nu trebuie a manca de la dato-*

riile ce ne impun solemnaminte pactul nostru fundamentale, sfînta Constituțiune... Nu! în van! noi am spus-o și o mai spunem: situațiunea României nu se va putea clarifica; ceva mai mult, nu vom putea intra pe calea veritabilelui progres, pînă ce nu vom avea un sufragiu universale". Această frazeologie neologistică, pe care de altfel o mai corupe și modul în care o articulează cititorii ei, a caracterizat-o Caragiale însuși în articolul despre D. A. Sturdza, vorbind despre *calabalîcul de vorbe late, cu care falsa școală liberală a umplut de cincizeci de ani capetele seci*. Amănuntele lingvistice ale acestei frazeologii aparțin aceleiași opere și aceluiași curent.

Cu particularitățile observate în urmă depășim funcțiunea de datare a limbii personajelor lui Caragiale și intrăm în domeniul *funcțiunii ei critice*. Aceste particularități ne introduc în realismul critic al limbii caragelliene. Notîndu-le, Caragiale ne face să simțim nu numai epoca, după ce ne-a făcut a simți provincia în care trăiesc oamenii săi, dar și atitudinea scriitorului față de aceștia. Caragiale a luat o atitudine critică față de numeroase tendințe și grupuri sociale ale timpului său, dar în special împotriva politicianismului liberal și a creaturilor lui, trăind parazitar în cadrul statului, adaptat intereselor acestuia. Atitudinea critică a lui Caragiale a pus în evidență falsul democratism, pretenția unei culturi neasimilate, prostia și vulgaritatea. Urmărind-o în manifestarea ei lingvistică, atitudinea critică a lui Caragiale folosește mijloace dintre cele mai felurite. Pe unele din ele le-am semnalat mai sus. Un altul este folosirea locurilor comune, a expresiilor consacrate și care corespund unei idei curente, nu numai în *Comedii*, dar și în *Momente*. Acestea din urmă, publicate în ziarul „Universul", începînd din 1899, rețin cîte un aspect din moravurile sau evenimentele vremii, apărînd ca un comentar al lor. Ingeniozitatea lui Caragiale a constat, în aceste cazuri, să surprindă locurile comune ale momentului, micile fraze gata făcute, cele care se impuneau tuturor și dispensau pe vorbitor de examinarea proprie a faptelor și de exprimarea personală. În 1900, Curtea de Casație aduce o decizie cumpănită într-o afacere criminală. Momentul este fixat în schița *O lacună*. Într-o discuție, la berărie, între mai mulți prieteni funcționari, Lache Diaconescu constată că *legea noastră penală prezintă o lacună*: lipsa pedepsei cu moartea. I se replică *în numele principiilor moderne*. Sache Protopopescu *se ridică împotriva teoriei barbare a lui Diaconescu*. *Lacuna legii penale, principiile moderne, teoria barbară* fac parte din țesătura verbală a momentului. Dacă există, prin vocabular, o limbă a unei întregi epoci, există și una a unor răstimpuri mai scurte, în care cuvintele intră în asociații constrîngătoare, dar instabile: vremea le destramă curînd. În mod general se poate spune, de altfel, că totdeauna, pentru a se exprima, vorbitorii lui Caragiale recurg la asociațiile prestabilite ale limbii, la felurile mai mult sau mai puțin obștești ale vorbirii unui moment. Să ascultăm încă o dată ce ni se spune despre Lache Diaconescu:

...*Lache a intrat deja în dezbatere și „pentru prima oară în viața lui“, trebuie să constate cu regret că legea noastră penală prezintă o lacună... De astă dată însă, Lache întîmpină o opoziție crîncenă. Mai cu seamă Sache Protopopescu se ridică în contra teoriei barbare a lui Diaconescu cu un formidabil bagaj de argumente științifice“*. În acest text vorbește autorul, dar printr-un procedeu asupra căruia vom reveni, în vorbirea lui intră expresiile personajelor sale. Astfel de expresii : *pentru prima dată în viața mea, a constata cu regret, opoziție crîncenă, bagaj formidabil de argumente,* sînt tot atîtea legături de cuvinte pe care vorbitorii, incapabili ei înșiși de o gîndire proprie, le extrag din recuzita expresiilor consacrate ale limbii contemporane. În *Reformă*, citim : *„Sîntem în epoca reformelor ; spiritul public se agită asupra atîtor și atîtor chestiuni, toate «vitale», a căror rezolvare nu mai poate suferi întîrziere“*. Scriitorul închide ultimele cuvinte între ghilimele, le atribuie adică unui personaj tipic care se exprimă în locurile comune ale epocii. Însăilări tipizate de cuvinte, ca acestea, sînt foarte numeroase în Caragiale. Consemnîndu-le, scriitorul ne face a înțelege ce gîndește despre inteligența personajului care le întrebuințează și a grupului său : mica burghezie politicianistă și funcționărească, imbecilizată prin îndepărtarea de la oricare din formele creației, refugiată în automatismele vorbirii.

Pentru a zugrăvi lipsa de cultură și decăderea intelectuală a personajelor sale, Caragiale a recurs la numeroase procedee ale comicului verbal : deformări de cuvinte : *iconomie, odicolon, compromenta, intidenție* [pentru *intendența*], *catindat, dipotat, vanghelistul, subfirugul, asenție* [pentru *esență*], *vitrion, revuluție, polinez* [pentru *polonez*], *ostroment, apropitar, grandirop* [pentru *garderobă*], *bagabont, canțilerie, cremenal, isplica* etc.; etimologii populare : *cerneală violentă, intrigatoriu* [pentru *interogatoriu*], *vermult* [pentru *vermut*], *Marcu Aoleriu, geantă latină* etc.; ticuri verbale: *ei, așì ! parol ! c-eșt' copil ? ești teribil, monșer, parol ! mă-nțelegi ! aveți puțintică răbdare !* Mijloacele comicului verbal nu sînt găsite de Caragiale numai în vocabularul oamenilor pe care-i observă, dar și în particularitățile lor morfologice și sintactice. O trăsătură adeseori notată de scriitor în vorbirea oamenilor inculți este, de pildă, lipsa acordului dintre subiect și predicat : *„Și spițerii nu știu ce-a făcut, ce-a turnat pe bilet și-n două minute a ieșit iar dungile la loc... Te-a căutat doi inși... Camerele s-a-nchis de săptămîna trecută“*. Mari efecte de umor a scos Caragiale dintr-o anumită legătură între propoziția principală și cea secundară a unei fraze, prin conjuncția *pentru ca* : *„Asta nici o umanitate nu poate pentru ca să fie... Nu face să lăsăm damele pentru ca să ne aștepte... Cînd orice asasin, mă-nțelegi, plătit de o mînă criminală, poate pentru ca să vie... Onorabile domn, permite-mi pentru ca să-ți prezant pe cetățeanul Titircă...“* Comicul acestor construcții provine de pe urma introducerii nepotrivite a unei propoziții obiective prin conjuncția *pentru ca*, aceea care introduce de regulă o propoziție finală. Vorbitorii care se ex-

primă astfel au deci aerul că exprimă un scop, cînd nu este de loc cazul s-o facă. În schița *Proces-verbal*, unde este imitat stilul analfabet al administrației de pe vremuri, Caragiale a pus în lumină și alte modalități ale exprimării inculte, cum este întrebuințarea unor părți de cuvînt fără complinirea necesară: „...*d. Stavrache Stavrescu... după ce l-am eliberat azi dimineață de la secție, deoarece la prima cercetare ce am făcut-o aseară, pentru scandalul provenit* (provenit din ce ?)... *o lampă sistem cu două fitiluri de porțelan cu abajur pentru suma de 18 lei, contestînd patru* (cine ?) *care pretinde proprietarul iar dînsul susține* (ce susține ?)... *Avînd în vedere că după intervenția noastră pentru a împăca pe părți, am luat în cercetare* (ce ?) *și actele constatatînd*" etc. ; sau utilizarea unor construcții relative, cu omisiunea termenului cu care urma să se facă relația: ...*ambele chiriașe împreună cu mama și mătușa lor l-ar fi insultat și chiar l-ar fi lovit, încît de-abia a scăpat spre a veni să reclame, care noi n-am constatat* etc. Un cercetător viitor ar putea relua probleme, pentru a stabili toate categoriile, mult mai numeroase, ale comicului verbal și stilistic în proza lui Caragiale.

Am distins între funcțiunea critică, de localizare, datare, individualizare și tipizare a limbii personajelor lui Caragiale. Aceste felurite funcțiuni nu lucrează însă separat, ci mai totdeauna împreună. După ce am arătat deci feluritele lor procedee, este necesar să le vedem colaborînd. Alegem un singur exemplu, din nenumăratele care ar putea fi citate, pentru a pune în lumină complexa semnificație a textelor carageliene. Să ascultăm pe polițistul Pristanda povestind o întîmpare a lui : chipul în care a izbutit să surprindă secretele adversarilor prefectului și ai partidului la putere, pe care el îl slujește cu servilitate : „*Aseară pe la zece și jumătate, mă duc acasă, îmbuc ceva și mă dau așa pe o parte să ațipesc numai un minuțel, că eram prăpădit de ostenit de la foc. Nevasta zice, pardon : «Dezbracă-te, Ghiță și te culci». Eu, nu, eu, la datorie, coane Fănică, zi și noapte la datorie. Așa, mă scol cam pe la douăsprece fără un sfert, și pardon, mă desbrac de mondir, scoț chipiul, mă-mbrac țivilește și plec... la datorie, coane Fănică. Pînă să plec, se făcuse vreo unul după douăspce. O iau prin dosul Primăriei și apuc pe maidan ca să ies la bariera „Unirii". Cînd dau să trec maidanul, văz lumină la ferestrele din dos ale lui d. Nae Cațavencu și ferestrele vraiște. Ulucile înalte... dacă te sui pe uluci, poți intra pe fereastră în casă. Eu, cu gîndul la datorie, ce-mi dă în gînd ideea ? zic : ia să mai ciupim noi ceva de la onorabilul, că nu strică*... Cine străbate acest mic text întîmpină forme muntenești, ca verbele iotacizate : *scoț, văz*, apoi forme ale epocii, cum ar fi franțuzismele : *pardon* (ca interjecție) și *onorabilul* (împrumutat din vorbirea parlamentară la începutul epocii liberale), apoi forme care-l caracterizează în special pe personaj și categoria lui, cum ar fi diminutivul modestiei *minuțel*, care nu exprimă atît scurtimea momentului, cît mica libertate pe care și-a îngăduit-o personajul, sau : *nevasta zice, pardon, dezbracă-te,*

Ghiță, și te culcă, care aduce un accent de pudoare față de intimitatea pe care funcționarul umil își permite s-o dezvăluie superiorului său, sau repetarea intensificatoare a cuvîntului *datorie* care vrea să sugereze zelul funcționarului sau expresia *coane Fănică* adresată șefului și care exprimă servilitatea vorbitorului, după cum însăilarea de cuvinte : *ce-mi dă prin gînd ideea ?* este a unui semidoct. Vorbirea lui Pristanda este deci a unui funcționar muntean, din epoca liberalismului, servil, ignorant și umil, a unui individ tipic, pentru regimul care-l folosea. Simpla grupare a tuturor acestor fapte de limbă indică deci și locul, și timpul, și caracterul personajului, și atitudinea scriitorului față de el. Depunînd, în 1907, sub impresia evenimentelor sguduitoare, pana poetului dramatic și satiric, pentru a lua pe aceea a filozofului social, Caragiale evocă clientela politică a partidelor istorice și oligarhia care o folosea : *...plebea incapabilă de muncă și neavînd ce munci, negustori și precupeți de mahalale, scăpătați, mici primejdioși agitatori ai satelor și împrejurimilor orașelor, agenți electorali bătăuși ; apoi productul ibrid al școalelor de toate gradele, intelectualii semiculți, avocați și avocăței, profesori, dascăli și dăscălași, popi liberi — cugetători și răspopiți, învățători analfabeți — toți teoreticieni de berărie ; — după aceștia, mari funcționari și impiegați mititei, în imensa lor majoritate amovibili.* Din toate aceste categorii se recrutează personajele *Comediilor* și *Momentelor* și vorbirea lor, împlinită din reminiscențele vechii terminologii a împilatorilor turci fanarioți, din ecourile noii culturi apusene rău asimilate, din frazeologia politicianismului liberal, din deformări și automatisme, este produsul lingvistic al lumii satirizate de Caragiale.

Am deosebit la începutul acestor pagini între limba personajelor lui Caragiale și aceea a scriitorului însuși. Deosebirea aceasta nu este tocmai ușor de făcut, pentru că atunci cînd încetează dialogul, folosit de altfel într-o foarte largă măsură în scrierile autorului nostru, și începe referatul lui, el introduce și aici felul de a vorbi al oamenilor săi, prin efectul așa-numitului stil indirect liber : un procedeu literar destul de vechi, deoarece el a fost semnalat și la scriitorii clasici, dar căruia i s-a dat o întrebuințare mai întinsă de către prozatorii veacului trecut. Astfel cînd în *Tren de plăcere* ni se spune : *E atît de aproape Mazăre de gară, că nu face pentru ca să mai dai parale la birjă,* înțelegem că construcția cu *pentru ca* nu este a autorului, ci a unuia din vorbitorii schiței. Cînd în *Cîteva păreri,* citim : *Într-o scenă memorabilă a lui Victor Hugo, nobilul hidalgo Silva prinde la fidențata și pupila lui, mîndra Dona Sol, pe doi cavaleri. Pe toți sfinții Castiliei și Aragonului ! Doi. Măcar unul ! Și tot era prea mult,* pricepem că exclamația : *Pe toți sfinții Castiliei și Aragonului !* este a lui Silva. *La hanul lui Mînjoală,* cînd ni se povestește scena plecării : *Am zis : hi ! la drum ! și mi-am făcut cruce ; atunci am auzit bine ușa bufnind și un vaiet de cotoi. Gazda mea știa că nu o văz, intrase de grab în căldură și apucase pe cotoi cu ușa, desigur. Afurisit*

cotoi! se tot vîră pîntre picioarele oamenilor, exclamaţia *Afurisit cotoi!* şi fraza care-i urmează sînt ale personajului care povesteşte — dar din momentul anterior al întîmplărilor sale — sau poate ale hangioaicei; în ambele cazuri însă notaţia aparţine altui plan. Alt exemplu, din nuvela *În vreme de război,* unde referatul scriitorului se continuă în vorbirea directă a personajului, fără nici un semn grafic care s-o anunţe: *Pe cînd d. Stavrache îşi ridica aşa de sus interesanta-i clădire de ipoteze, iacă-tă altă scrisoare: e tot de la Turnu-Măgurele — de astă dată însă e slovă străină... Slovă străină!... Ei — lucru dracului!...* Ultimele propoziţii exclamative sînt ale d-lui Stavrache. În nuvela *Păcat,* doi prieteni stau de vorbă: *„Stăteau aci faţă-n faţă cei doi bătrîni şi buni prieteni, dar era atît de nemăsurată depărtarea dintre ei! Şi aceasta reducea pentru Cuţiteiu la proporţii ce nici nu mai merită socotite, spaimele părintelui. La urma urmelor, ce lucru mare şi grozav?... E ceva să se-ntîmple mai des şi mai lesne? Ce?... Se iubesc doi oameni tineri... Ei! Ş-apoi?... Lume nu e?"* Începînd cu prima frază interogativă, cuvintele nu mai sînt ale autorului, ci ale unuia dintre convorbitorii scenei povestite. Stilul indirect liber şi amestecul referatului scriitorului cu vorbirea directă a personajelor sale sînt mijloacele folosite de Caragiale pentru a zugrăvi felul vorbirii oamenilor săi altfel decît prin dialog. Identificarea pasajelor astfel întocmite este o operaţie indispensabilă pentru a stabili punctul de unde poate fi recunoscut modul de exprimare al autorului însuşi.

Trebuie să spunem că acest mod este susţinut de numeroase tehnice ale stilului vorbit. Chiar în exprimarea ideilor abstracte, Caragiale nu uită că este dramaturg şi povestitor. Să ne oprim o clipă în faţa articolului *Cîteva păreri,* cel mai de seamă dintre textele în care Caragiale şi-a exprimat ideile lui estetice. Procedeele *Comediilor* şi ale *Momentelor* apar şi în acest text. Întîmpinăm mai întîi numeroase fraze interogative şi exclamative: *„Ei! Atunci de unde ar mai ţîşni adevărul?... Ei! Asta e asta. Cui dintre aceste două categorii de producători intelectuali să acordăm stima? Ei! Vezi, ăsta este lucrul pe care n-ar trebui să-l uităm niciodată cînd vorbim despre reproduceri intelectuale... Dar, să ne întoarcem la talent. Ce este talentul? De! Aceasta este nu prea uşor de spus, dar poate nu de tot imposibil."* Exprimarea ideilor prin dialog este, de asemenea, mult folosită. Pentru a lămuri o anumită deosebire teoretică, ideile sînt făcute să se întîmpine ca într-un dialog, de fapt în dialogul deliberării intime, introdus aici prin una din formele adresării în limba vorbită: *„Mă rog, între o insectă care trăieşte o singură zi la umbra unei piramide egiptene şi piramida aceea, care este deosebirea cea mai adîncă? Dimensiunile, densitatea şi soliditatea structurii materiale? Durabilitate în timp? Desigur nu. Deosebirea cea mai adîncă între ele e că insecta e vie, iar piramida nu".* Alteori, scriitorul nu se opreşte la dialogul intim al deliberării, ci în-

chipuie un dialog real cu cititorul său: „— *Ce frumos stil! ce minunat! zici d-ta. Iată un model de stil pompos, grandios, sublim. — Mărturisesc, răspund eu, că n-am prea citit de multe ori un curs de retorică. Poate că în retorica d-tale oficială așa lucru să se numească stil sublim; să-mi dai însă voie să-l numesc, cu tot respectul pentru d-ta... — Cum? — Stilul prost. — Ce? Dar ăsta este stilul tutulor poeților celebri ca Victor Hugo, Schiller, Lamartine, Bolintineanu... Poate fi și al lui sfîntul Ion-Gură-de-Aur, tot cum zic eu rămîne. — Dar de ce? nu-nțeleg*" etc. Pentru a ilustra cum procedează un scriitor fără și unul cu talent, Caragiale introduce o povestire: *Tincuța începe să vorbească cu Petru numai și numai de Paul: Paul în sus, Paul în jos, Paul e drăguț, glumeț, spiritual, nostim,* charmant; *Petre cam începe să țîfnească* etc. Cuvîntul francez *charmant* face parte din vocabularul unora din personajele *Momentelor*. În altă povestire introdusă în expunerea teoretică găsim și un alt procedeu al prozei narative: stilul indirect liber: „*Într-o școală de mahala, se abat claie peste grămadă o mulțime de mici cetățeni, unul mai rău crescut decît altul, făcînd un zgomot haotic. Deodată ușa se deschide și d. profesor intră. D. profesor este un om foarte rău și are un nas foarte comic... Copiii rîd de nasul lui domnul.*" În această frază, articolul proclitic indică o formă a limbii vorbite și micul context în care apare aparține copiilor, iar nu scriitorului. Tot în vorbirea personajelor sale scoate Caragiale numeroasele idiotisme: *a-și scoate focul de la inimă, voia întîmplării, a tăia capul* [pe cineva], *a-și găsi beleaua, a nu se lăsa nici mort.* etc., ba chiar și cuvinte din sectorul oriental al vocabularului său: *ageamiu, marafet, tamnesam.* Micul tratat de poetică intitulat *Cîteva păreri* este deci scris în mare parte cu mijloacele limbii vorbite și cu acelea experimentate de scriitor mai înainte în compozițiile sale dramatice și narative.

Cînd mijloacele stilului oral și ale vorbirii obișnuite ale personajelor sale încetează să mai fie întrebuințate și scriitorul vorbește în numele său, întîmpinăm un tablou lingvistic cu totul deosebit. În *Cîteva păreri*, în *1907* și în alte articole politice și literare, întîmpinăm numeroase neologisme. Aceste neologisme nu aparțin însă nici vechii frazeologii politice, nici limbii conversative, pe care o vorbesc oamenii *Comediilor* și ai *Momentelor*. Neologismele articolelor literare și politice corespund unor noțiuni de o abstractizare mai înaltă, adică noțiunilor unei culturi superioare. Iată un exemplu: „*Noi știm că, dintre toate fenomenele, acele ce ne interesează mai mult pe noi, oamenii, sînt mișcările sufletești ale omului. Un spirit paradoxal ar putea îndrăzni să spună că sînt două lumi întregi, două universuri. O picătură de rouă limpede ce cade din înălțimile senine, în drumul ei către pămîntul din care a fost sorbită-n sus, reflectă din pereți-i tot văzduhul larg. Ceea ce, de la pereții acestei infime sfere reflectoare, este fără margini în afară, se adîncește-n năuntrul său,*

afundîndu-se iarăşi fără margini... Aşa e şi sufletul omenesc, ca bobul de rouă : o infimă oglindă sferică cu conştiinţa absurdei adîncimi proprii" etc. Toate neologismele acestui text : *fenomene, spirit, paradoxal, univers, a reflecta, infim, oglindă sferică, conştiinţa absurdei adîncimi proprii,* slujesc pentru a exprima idei înalte într-o formă concisă. Pentru fiecare din ele s-ar fi putut găsi, dacă nu un cuvînt aparţinînd vechiului fond al limbii, cel puţin o perifrază. Prin ocolirea neologismelor, împrumutate aici din ştiinţe şi filozofie, s-ar fi pierdut însă acea concizie a exprimării, care dă unora dintre frazele textului citat caracterul lapidar al unor maxime. Stilul articolelor politice şi literare este un stil intelectualizat. În această privinţă remarcăm în *Cîteva păreri* întrebuinţarea verbului auxiliar la modurile predicative ca subiect al unor propoziţii... *„Mai mult decît tot universul cel mare, ne interesează universul cel mic fiindcă, cu cît cel dintîi se înalţă şi se depărtează tot mai mult de noi, cu atît cel de-al doilea se adînceşte şi ne pătrunde ; unul se-ntinde, celălalt se strînge ; unul este, celălalt sîntem* — estele *acela e o idee, numai acest* sîntem *e singura realitate posibilă"*. Tot astfel, în schiţa umoristică *Amicul X...* i s-a întîmplat lui Caragiale să întrebuinţele pronumele interogativ ca nume predicativ : *Eu nu sînt un cine, eu sînt un ce ; în masa omenirii, eu sînt un număr trecut la statistica populaţiei* etc. Utilizarea unor părţi de cuvînt într-o altă funcţiune decît aceea obişnuită lor este o abatere de la limba vorbită, un procedeu al unui stil scriptic şi intelectualizat. Caracteristica aceasta apare şi în unele din construcţiile sintactice ale scriitorului politic şi estetic. Construcţia obişnuită a limbii vorbite este coordonarea, nu subordonarea, hipotaxa. Aceasta se iveşte însă adeseori, întregind construcţii arborescente, bogate în subordonate, atunci cînd Caragiale vorbeşte numai în numele său. Iată un text doveditor : *„Dar iată că un mititel gnom se furişează sub coatele maestrului. Printre degetele titanului, care toate joacă de colo pînă colo pe complexa claviatură, mititelul îşi vîră şi el mîinile : nemereşte deschizăturile şi atingînd şi el cu dibăcie clapele, fără să supere cîtuşi de puţin, în fuga jocului, degetele marelui maestru, suprapune seriei de acorduri ale preludiului haotic o melodie care, fiindcă e rezultanta acestuia, se potriveşte cu acesta, e realizarea lui posibilă şi raţională"*. Un autor învăţat mişcîndu-se în lumea ideilor abstracte, dispunînd de o gîndire complexă, care face necesară construcţia hipotaxică, apare în această parte a operei lui Caragiale, dezvăluindu-ne propria sferă de cultură, de unde a privit cu ironie, dar desigur şi cu amărăciune, către acele aspecte ale epocii sale, biciuite de satira lui.

Caragiale n-a fost un scriitor colorat, cu multe imagini, ţinînd să evoce aspectul sensibil al oamenilor şi lucrurilor. Clasicismul său se dispensează de bogăţiile paletei. Abundenţa imagistică este, în evoluţia prozei noastre literare, un fenomen ulterior momentului lui Caragiale. Principala

sa metodă artistică este, după cum am văzut evocarea oamenilor prin felul vorbirii lor şi angrenarea acestora într-o situaţie dramatică, plină de mişcare. Se poate spune despre Caragiale că a scris totdeauna dramă, chiar în naraţiunile sale. Şi chiar atunci cînd şi-a debitat povestirea la persoana întîi, el se vede pe sine ca actor al unei scene dramatice. În *Grand Hotel Victoria română,* el ni se înfăţişează ajungînd în oraşul său natal, unde avea să regăsească tristele stări ale vremii. La hotel i se indică o cameră : ...*Numărul 19 — Odaia mea... E o căldură năbuşitoare înăuntru şi miroase a vopsea cu terebentină proaspătă... Să deschiz...* Indicarea gestului de deschidere a ferestrei ne face să-l urmărim de aici înainte pe povestitor ca pe un actor în scenă. În *Premiul întîi,* Caragiale introduce, la un moment dat, următorul dialog : *„De ce adică, se-ntreabă cititorul, madam Ionescu trebuie să-şi calce pe inimă, cînd opreşte trăsura spre a vorbi d-lui Bumbeş ! — O ! răspunz eu, este un lucru intim pe care am uitat să-l spun mai dinainte. Iată“.* O parte a povestirii de aici înainte se va datori deci intervenţiei dramatice a autorului. Prin aceste mijloace, Caragiale a introdus în schiţele sale acea animaţie scenică prin care se susţine interesul cu care le citim.

Un alt mijloc artistic de care s-a folosit satira lui Caragiale a fost ironia, adică acel fel al vorbirii care lasă să se înţeleagă tocmai contrariul celor exprimate. În orice vorbire ironică există un termen exprimat şi unul neexprimat. Problema de stil care se pune în legătură cu orice vorbire ironică este aceea a procedeului pe care-l întrebuinţează vorbitorul sau scriitorul pentru a ne face să găsim, sub termenul exprimat, pe acela ascuns. La Caragiale, unul din acestea este acea exprimare care, prin exagerarea ei, produce îndoieli asupra intenţiei aceluia ce vorbeşte, o îndoială ce se risipeşte pînă la urmă cu totul. Iată următorul pasaj din schiţa *Temporá...*, unde ne este evocat studentul demagog Coriolan Drăgănescu : *Pînă aci, Coriolan era mare, era incomparabil ; dar aci, la statua eroului de la Călugăreni, era prodigios. Cuvîntarea lui era aşa de sguduitoare, încît auzindu-l, te mirai de nepăsarea eroului de bronz ; cum oare nu descalecă, precum odinioană comandorul lui Don Juan, spre a face şi el o demonstraţie ?* Succesiunea suspectă a adjectivelor exagerate, cu prea mare încărcătură afectivă : *mare, incomparabil, prodigios, sguduitor,* rezolvă pînă la urmă dubiul ironiei. Uneori astfel de termeni sînt devalorizaţi prin însoţirea lor cu alţii, avînd un sens afectiv tocmai contrariu. Într-o mică bucată din „Moftul român“, 1893, citim : *„Sărbătorile din săptămîna asta ne-au dovedit odată mai mult cît de entuziast este poporul nostru şi îndeosebi clasa negustorilor. În adevăr, entuziasmul negustoresc, mai ales în politică, este culminant : entuziasmul negustoresc nu e moft ! Cine este capabil de atîta independenţă de caracter ca negustorul român ? Cine este în stare a face mai multe sacrificii ca negustorul român ? Entuziasm tricolor, la uşi, la ferestre, la tarabă, şi toate* [or]

să fie bune, drăguță!" Alternanța dintre: *entuziasm, independență de caracter, sacrificii* și cuvintele peiorative: *moft, tarabă*, apoi, alternanța dintre frazele interogative și exclamative, debitate în manieră retorică, și mica frază familiară care încheie pasajul, și în care auzim glasul satisfăcut al negustorului prosperînd sub masca falsului său patriotism, lămuresc adevăratul înțeles al acestui context ironic. Alt procedeu al ironiei caragealiene este falsa modestie. *Amicul X...*, pretinsul intim al politicienilor, este prezentat cu o prefăcută venerație de autor, care pare a-l considera din unghiul lui de anonim, exclus de la marile secrete de stat: *„Îl cunosc bine pe X... știu că are să mă înnobileze, să mă facă să am o mai bună părere de mine comunicîndu-mi lucruri ce nu le poate ști un om care nu frecventează decît lumea de jos, cum am zice, care nici la picioarele Olimpului nu poate s-ajungă vreodată*". Pentru a sublinia falsa lui umilitate, scriitorul adoptă pentru circumstanță unul din felurile vorbirii inculte, pe care-l cunoaștem din stilul polițistului din *Proces-verbal*, întrebuințarea pronumelui relativ atît de îndepărtat aici de cuvîntul cu care exprimă relația, încît el pare a sta singur: *care nici la picioarele Olimpului nu poate s-ajungă vreodată.*

Dar dacă procedeele artistice ale lui Caragiale aparțin mai ales notării realist-critice a vorbirii, însuflețirii dramatice și ironiei, folosirea imaginilor nu este în scrisul său cu totul absentă. Acestea, obținute mai mult prin comparații decît prin metafore, au însă de cele mai multe ori la Caragiale o funcțiune ironică. Termenul cu care se face comparația este astfel ales încît termenul comparat să apară într-un contrast rizibil prin micimea sau prozaismul lui. Un om chinuit de o durere de măsea *se plimbă de colo pînă colo ca o hienă în cusca ei.* Cățelul Bubico, favoritul unei doamne întîlnite în tren, *mîrîie înfundat, ca tunetul care se tot depărtează după trecerea unei grozave furtuni.* Coana Luxița, o persoană mișcată de un apetit neobișnuit, adulmecînd aromele unui grătar la „moși", *se pornește cu nările umflate spre unul dintre colțuri, ca o panteră atrasă de mirosul țapului sălbatic.* Peste capul unui solicitator inoportun, care și-l vîră prin deschizătura ghișeului unui birou public, *geamul mobil... pică peste gîtul domnului ca tăișul unei ghilotine.* Doi tineri, chinuiți de ghetele lor prea strîmte, se descalță *și amîndouă picioarele încep iar să joace din degete ca niște mîini de harfonistă.* Prin alegerea termenului cu care face comparația din domeniul unor reprezentări teribile sau poetice, micimea, nedemnitatea sau prozaismul obiectului comparat apare într-un relief cu atît mai izbitor. Comparația caragealiană este un procedeu al ironiei. O problemă dintre cele mai interesante, cînd se studiază un scriitor, este identificarea sferei de viață din care el își scoate termenii comparațiilor. Stabilirea acestei sfere dezvăluie impresiile care l-au urmărit mai statornic pe scriitor, lumea în care s-a mișcat și deci conexiunile lui sociale. Astfel de studii lipsesc, în general, în legătură cu

scriitorii noștri, dar ele vor trebui să fie întreprinse. În ce-l privește pe Caragiale, deși toate lucrările pregătitoare ne lipsesc, se poate observa că adeseori scriitorul a găsit termenii comparațiilor lui în lumea teatrului și a muzicii, construind pe această bază mai multe apologuri. Iată-l dorind să exprime situația scriitorului care nu găsește pentru ideile sale forma potrivită. O comparație din teatru i se prezintă : *„Așa, cînd am ajuns și eu calfă și am voit să lucrez pe seama mea, cînd mi-a venit și mie un mușteriu, o idee, să-mi ceară o haină ca să se poată prezenta în lume, am pus mîna aiurit în grămada de vestminte, și am trîntit în capul blond și buclat al unui copilaș de prințesă o mantie largă de pelerin nespălat, în spinarea unui arlechin șui o largă purpură imperială, iar pe umerii mîndri ai unui tînăr Cezar, o cazacă pestriță de paiață cocoșată“*. Înveșmîntarea unei idei în forma ei este deci asemănată cu costumarea actorilor în teatru. Pentru a ilustra modul în care se adună impresiile lumii reale în sufletul unui artist, Caragiale recurge la o comparație muzicală : *„Pe complexa claviatură a unei imense orge, un titan maestru-organist lucrează, fără un moment de repaos, un preludiu haotic fără soluțiune. Toate tonurile majore și minore, toate modulările posibile și imposibile, cari n-au secret pentru dînsul, le perindează pe simțitoarele clape, și toate după niște fatale legi pe care el nu le poate călca niciodată, dacă nu voiește să spargă minunatul instrument“*. În comentariul ironic despre volumul *Excelsior* al lui Al. Macedonski, Caragiale folosește din nou o comparație din domeniul teatrului și muzicii, închipuind un scenariu liric, un balet : *„Avem mai întîi prologul. În mijlocul unor talazuri negre, sub un cer acoperit cu nori negri, stă în lanțuri pe o stîncă neagră, sub călcîiul unui demon mai negru ca toate, o umbră albă — e geniul civilizației sub călcîiul Răului. Muzica este lugubră — o dezvoltare de acorduri disonante, în care domină nota sfîșietoare a unor dureri chaotice, și care urmărește gîfîind o rezolvare depărtată într-un acord perfect“*. Exemplele comparațiilor împrumutate din domeniul teatrului și muzicii s-ar putea înmulți și ele nu sînt surprinzătoare dacă ne gîndim la lungul timp pe care scriitorul l-a petrecut între culise și la marea lui pricepere și dragoste pentru muzică, atestate de toți contemporanii lui și de acea parte a activității sale consacrate criticii dramatice și muzicale.

Faptul însă că atunci cînd dorește să introducă un element de sensibilitate în scrisul său, imaginația îi prezintă adesea o amintire muzicală, are și o altă însemnătate. Facultatea sa de a reține și reproduce impresiile auzului este aceeași care i-a permis să noteze cu măiestrie felul oamenilor de a vorbi. Marea înzestrare auditivă a lui Caragiale a fost una din rădăcinile artei lui. Cealaltă a fost puterea lui de a-și pricepe epoca în toate scăderile ei. Realismul critic al lui Caragiale a crescut din aceste rădăcini.

Stil verbal la St. O. Iosif

Recitind în noua lor ediţie *Poeziile* lui St. O. Iosif, m-am oprit în faţa unei observaţii a editorului, Şerban Cioculescu, care a împărţit întregul material în două clase largi : poezii *lirice* şi *epice* : „Fără să manifestăm pretenţia de a impune o judecată ierarhizatoare, scrie Cioculescu, vom menţiona valoarea deosebită a baladelor şi basmelor". Discreţia editorului nu poate acoperi însă cu totul preferinţa sa şi poate a noastră, cititorii poetului după un îndelungat răstimp. După ce am citit cartea de la un capăt la altul, ni s-a părut că dorim s-o redeschidem la acele inspiraţii ale lui Iosif în care, răsucind mai departe un fir popular, poetul evocă vechi figuri ale legendei şi istoriseşte. Am recitit de mai multe ori *Novăceştii, Pintea, Gruia, Somnul lui Corbea, Ielele, Cîntecul celor trei fîrtaţi din Bălgrad* şi plăcerea noastră s-a dovedit a fi în legătură cu acestea mai mare. Evocarea Novăceştilor cu al lor glas care răsună *ca un fund dogit de clopot,* aşezaţi la masă aşa încît *Între umeri fiecare/ A cuprins cîte-un părete,* cîntecul lui Pintea care străfulgeră prigorii în timp ce negurile tresărind se-naltă din prăpăstii, iezerul scăldătoarei lui unde apa, *E ca laptele de caldă...* şi atîtea alte trăsături simple şi directe ne-au oprit de mai multe ori şi vor continua să ne oprească. Desigur, poetul dovedeşte un indiscutabil simţ al elementarului, este un om modern, în sufletul căruia s-a putut întîmpla să se strecoară scepticismul şi, astfel, bucăţi ca *Doi voinici* sau Eroul de la *Königgraetz,* inspirate de un fel de ironie romantică, de pornirea de a-şi relativiza propriile idealuri, introduce o nuanţă sugestivă, umană şi modernă, în fizionomia sa de poet epic. Dacă însemnătatea epicei lui St. O. Iosif a fost mai adesea trecută cu vederea, lucrul provine poate din faptul că ea a fost ascunsă de figura umană a poetului, „salcie plîngătoare", cum îl zugrăveşte E. Lovinescu într-unul din cele mai vii portrete ale *Memoriilor* sale, făcînd să culmineze atît de scurta lui carieră cu renumitele-i *Cîntece,* pătrunse de o emoţie abia distilată din durerile vieţii sale sentimentale, comentate cu multă lăcomie, pe vremuri, de indiscreţia publică. Şi totuşi nu în frămîntarea materiei lirice, ci în aceea a motivelor epice a dobîndit Iosif particularităţile marcante ale stilului său, de care, după cum vom vedea îndată, însuşi lirismul său a folosit. Tot felul de a scrie al lui Iosif este pătruns de importanţa pe care el o dă evenimentului, acţiunii. Genul atenţiei sale şi icoana despre lume care se organizează pentru el sînt dominate de aceste preferinţe şi de corespondentul lor lingvistic, *verbul.* Într-un rînd, Iosif se complace a tălmăci *Cataracta Lodorei* a romanticului englez Robert Southey (1774—1843), încercînd să redea virtuozitatea originalului în abundenţa lui notaţie verbală, printr-o eclatantă serie de participii prezente ale unor verbe apropiate ca înţeles : *Galopînd şi săpînd şi rupînd şi surpînd,/Strălucind, clipocind, nălucind, rătăcind,/Lunecînd, sdruncinînd şi jucînd şi trecînd,/Unduid, şerpuind şi suind şi vuind,/Spu-*

megînd, fumegînd, răpăgînd și strigînd,/Dănțuind, chefuind, duduind și huind,/Bolborosind, regăsind, poposind și sosind,/Șopăind, ropăind, țopăind, hopăind,/ Frămîntînd și cîntînd, desfătînd și săltînd.../ Așa coboară apa-n cădere la Lodora... Lucrarea are caracterul unui joc verbal, al unui pariu cîștigat, altoit pe o înclinație mai veche, căreia întreaga creație a poetului îi este redevabilă. Pentru a identifica particularitățile stilistice ale unui scriitor, se întrebuințează, de obicei, o metodă statistică și comparativă, caracterul dinamic și verbal al stilului său, asemănat cu al altuia, putînd rezulta, de pildă, din numărul mai mare al verbelor și al altor părți de cuvînt derivate din verb, într-o porțiune oarecare a textelor sale. Metoda nu este însă totdeauna concludentă, necesitățile sintactice putînd aduce pînă la aproximativ aceeași sumă numărul verbelor în textele unui scriitor cu un pronunțat stil verbal ca și în cele ale altuia, cu un stil precumpănitor nominal sau adjectival. Mult mai hotărîtoare este stabilirea, prin comparație, a gradului de însemnătate pe care îl posedă substantivele, verbele sau adjectivele în stilul unui scriitor și, mai cu seamă, precizarea chipului în care el tratează un motiv înrudit cu acela în fața căruia s-a putut opri un altul, înzestrat cu un temperament și cu mijloace artistice deosebite. Urmînd această din urmă cale, este interesant de alăturat *Haiducul* lui St. O. Iosif cu *Prințul* lui Tudor Arghezi, și anume în acel moment, atît de asemănător, cînd cei doi rebeli stabilesc, prin zgomotele depărtării, un contact cu lumea ostilă, de care ei s-au izolat. Sînt cunoscute versurile *Prințului* de T. Arghezi : *Puterea lui întreagă și vitează/Ascultă-n noaptea de safir și lut,/Din depărtare, calul că-i nechează,/Care prin adieri l-a cunoscut.* Alta este imaginea *Haiducului* lui Iosif.

„Înfiorat de taina singurătății grele,
Străvechiul codru sună, foșnindu-și frunza rar...
Voinicul prinde-un sgomot venit dinspre hotar :
Își saltă dîrz podoaba de-alămuri și de-oțele
Și ochii lui sălbatici străfulgerînd tresar.

Cum se ridică leul stăpîn într-o pustie
Și-așteaptă prada mîndru, cu nările în vînt,
Ca dintr-o săritură s-o culce la pămînt
Haiducul clocotește de ură și mînie
Și pieptul i se umflă stînd să zbucnească-n cînt..."

Nimeni nu poate trece peste deosebirile, atît de izbitoare, dintre aceste două texte. Tabloul lui Arghezi este static, o imagine a neclintirii în așteptare, în care reprezentarea eroului se asociază cu verbul cel mai puțin încărcat cu un coeficient dinamic : *ascultă*. Stilisticește vorbind, punctul de greutate al strofei, piatra prețioasă încrustată în masa ei, este legătura

atît de neașteptată și sugestivă de epitete : *noaptea de safir și lut*. Altfel stau lucrurile la Iosif. Epitetul nu este niciodată prea izbitor, deși *singurătatea grea* din primul vers reprodus nu se putea prezenta oricui. Imaginea *Haiducului* este apoi esențialmente dinamică, eroul fiindu-ne înfățișat, nu în imobilitatea atenției trimisă departe, ci în via și prompta lui reacțiune, sugerată și prin energetica și dinamica comparație dezvoltată, împrumutată eposurilor homerice. Tabloul nu valorează prin amănunte. El nu este lucrarea migăloasă a unui giuvaergiu. Prețul lui stă în via și viguroasa-i mișcare generală, în care se evidențiază talentul unui scriitor epic. Interesant este de observat că aceste particularități stilistice nu se pierd nicidecum atunci cînd poetul se oprește în fața unor alte motive, ca în bucățile în care el zugrăvește un tip sau o scenă de moravuri, ca în atîtea din bucățile *Patriarhalelor*, precum *Veselie*, cu evocarea împrejurărilor de la „orîndă" sau jocul copiilor în *Vară* sau popasul țiganilor în *Noaptea sub schele* și în atîtea alte bucăți, susținute toate pe nararea unui eveniment și în asemenea măsură constituite din trăsături dinamice, încît trecerea tuturor acestora sub categoria poeziilor lirice, așa cum o face editorul lor de azi, mi s-a părut de cîteva ori discutabilă. Stilul epic, verbal se menține și în poeziile înfățișate de Iosif ca pasteluri, unde nu odată înfățișarea unui colț de natură este redată ca un moment dintr-o povestire trunchiată, ca în atît de nostalgicul *Pastel VI* :

„Trece-n sus, pe plai în sus,
Un voinic pe-un murg călare,
Înapoi se uită dus
Peste mîndrele hotare...

Dus el cată spre Ardeal,
Unde-o turlă-n fund străluce ;
Murgul urcă greu la deal,
Pe voinic de-abia-l mai duce...

Neguri de brădet se-ntind...
Turla-n văi de mult e ștearsă,
Dar voinicul pribegind
Tot mai ține fața-ntoarsă...."

Aspectul, înfățișarea statică, redată prin trăsături de mișcare, adică prin verb, apare ca un procedeu caracteristic și în *Icoane din Carpați, IX:*

„Jos, între care,
Vitele rumegă ;
În depărtare
Văile fumegă.

Dorm muncitorii
Pe lîngă focuri ;
Apele morii
Murmură-n scocuri.

Scapără stelele...
Ceasul în care
Dănţuie ielele
Lîngă izvoare...

Sprintene, vesele
Peste coline
Joacă miresele
Apelor line".

Chiar un cîntec, o stare muzicală, se rezolvă pentru poet în reprezentarea unor acţiuni, ca în frumosul *Cîntec* cu densa-i substanţă de verbe :

„Stau dus cu fruntea răzimată-n mînă
Şi-ascult cum plînge doina cea bătrînă
Şi cum se tînguieşte şi se-ngînă.
Pe urmă-ncet se-alină cu păstorul
Cînd paşte turma, şi pe urmă geme
Şi-aruncă în mînia ei blesteme
Şi chiuie şi strigă, iar blesteamă
Şi trăsnetele cerului le cheamă
Asupra celor ce-asupresc poporul ;
Apoi s-alină într-o melodie,
O dulce melopee ce adie
Şi iarăşi strigă-ntr-una şi recheamă
În adîncimea negrelor păduri...
Pe cînd pe culmi veghează grav conduri,
Şi glasul ei, pe văi împrăştiat,
Se pierde-ncet, sub cerul înnoptat...

Atent la materia de evenimente ale lumii, la ce se mişcă, se dezvoltă, dar, pentru acest motiv, şi la ce se perimează şi dispare, Iosif ne-a dăruit şi cîteva din cele mai delicate cîntece închinate trecerii, efemerului din lume şi din viaţă. Dacă de la un timp glasul său s-a auzit mai slab în concertul literar al vremii, lucrul provine poate din faptul că, prin noua artă poetică a lui T. Arghezi, de sigur evenimentul liric cel mai de seamă al ultimelor trei decenii, gustul vremii a fost orientat către o poezie cuceritoare mai cu seamă prin plasticitatea imaginilor şi prin forţa epitetului drastic. Imagismul şi polemismul sînt cele două categorii

capitale introduse de Arghezi în literatura noastră mai nouă. Cum însă unul din rolurile criticii literare este să mențină vii chiar acele valori literare pe care orientarea mai nouă a gustului le-a putut pune în umbră, înțelegerea artei plină de prospețime, de viață și de mișcare a lui Iosif, redată cu mijloacele unuia din cele mai caracteristice stiluri verbale cunoscute de poezia noastră, este astăzi o sarcină care ni se impune.

OBSERVAȚII ASUPRA LIMBII ȘI STILULUI LUI GEO BOGZA

Printre scriitorii care au atins astăzi maturitatea, Geo Bogza este, fără îndoială, unul dintre cei mai puternici și mai originali. Pornit din mișcările moderniste, care, acum vreo două decenii, credeau a manifesta atitudini ale protestului social prin tehnicile anarhice ale scrisului lor, scriitorul și-a găsit curînd echilibrul și a organizat o formulă literară personală, pusă în serviciul mesajului său uman, luptei sale pentru dreptatea socială. Cadrul scrierilor lui Geo Bogza l-a alcătuit reportajul literar, adică acea formă a descrierii și narațiunii în legătură cu aspecte ale actualității imediate, cu acele aspecte ale vieții sociale care reclamă o atitudine activă. Sînt unii care își închipuie că în afară de genurile literare consacrate, în afară de poemul eroic, de satiră sau elegie, de dramă sau roman, cadrele literare apărute în condițiile de difuzare ale culturii moderne și metodele literare mai noi ar fi atinse de o inferioritate iremediabilă. Numele reportajului literar nu este bine tolerat nici de admiratorii unui autor și, uneori, nici chiar de autorul însuși. Cu toate acestea, un scriitor care se deplasează pentru a observa oameni, lucruri și împrejurări la fața locului, acela care procedează cu metodele anchetei sociale și care recompune observațiile sale, nu în sintezele fictive ale fanteziei, ci într-un fel care urmează de aproape configurațiile realității, acest scriitor este un reporter și opera sa un reportaj, mai ales atunci cînd scriitorul destinează lucrările sale presei periodice, aceleia care atinge un mare număr de cititori și poate provoca un curent de opinie publică. Aceste metode au fost folosite, în aceste împrejurări și cu aceste scopuri, de Geo Bogza, în scrieri ca *Țări de piatră, de foc și de pămînt*, 1939, *Cartea Oltului*[1], 1945, opere dintre cele mai viguroase și mai originale ale literaturii noastre mai noi.

Reportajul literar, destinat presei periodice, împrumută adeseori limbajul acesteia, adică acea sferă lexicală și acele expresii pe care exprimarea curentă le adoptă, mai înainte ca literatura să le consfințească. Așa au apărut în scrisul lui Geo Bogza cuvinte și expresii, precum *imagine*

[1] Vom indica aceste opere, în cele ce urmează, cu inițialele T.P., C.O.

revelantă (T. P., p. 9), *rezultate desconcertante* (ib., p. 19), *lucruri, reconfortante* (ib. 23), [un oraș] *frapează aproape ochiul* (ib., p. 183), *n-are nici o importanță* (ib., p. 301), [a fi] *antrenat* (ib., p. 301), *viața lui exorbitantă* (ib., p. 301). *Nu sînt spectaculoase din cale afară ostroavele* (ib., p. 302), *exclamația revine celor cîteva păsări care se achită cum pot* (ib., p. 302), *sălciile bătrîne care se află în locurile acestea par vrăjitoare inveterate, lipsite de orice scrupul* (C. O., p. 192), *persuasive... manevre* (C. O., p. 351). [Oltul] *e năvalnic și prodigios* (C. O., p. 337) etc. etc. Toate aceste cuvinte și expresii sînt neologisme împrumutate din limba franceză și vădesc, prin tendința lor de a urma curentul limbii vorbite la un moment dat, mai mult decît a se supune acțiunii de frînare a limbii literaturii, originile ziaristice ale scrisului lui Bogza. Li se asociază formații rare sau personale, de pildă, întrebuințarea sufixului de origine franceză — *ant*, în *vitriolant*, ca adjectiv sau adverb : *dezolarea... vitriolantă* (T. P., p. 127), *substanță vitriolantă* (ib., p. 131), [vîntul bate] *vitriolant* (ib., 131), apoi *spiralat* (ib., p. 9), *a dramatiza* (ib., p. 131) etc. Preocuparea de puritate lingvistică nu pare a fi cea mai de seamă a scriitorului, care din alte puncte de vedere este un stilist remarcabil și foarte personal.

Reportajul urmărește să obțină impresia puternică, aceea care fixează atenția cam dispersată a cititorului solicitat de atîtea ecouri ale actualității. Împrejurarea aceasta apare cu destulă limpezime în scrisul lui Bogza. Cine străbate scrierile sale nu poate să nu remarce mulțimea adjectivelor-adverbe cu mare încărcătură afectivă, cele care exprimă o apreciere drastică sau o reacție vehementă a sensibilității, precum *dur, arid, tragic, violent, fantastic, aspru, dramatic, năpraznic, intens, enorm, cumplit, straniu, uimitor, uluitor, teribil, imens, vehement, vast* etc. Unele din aceste adjective-adverbe sînt întrebuințate pentru a exprima gradul superlativ al comparației. Superlativul absolut este indicat, în limba curentă, printr-un adverb care, prin gramaticalizarea lui, și-a pierdut forța expresivă : *foarte, prea.* Scriitorul simte nevoia împrospătării formelor superlativului absolut, culegîndu-le din bogata colecție a adjectivelor lui drastice : *un cîmp fulgerător de pustiu, torențial dezolant* (T. P., p. 127), *cumplit de dezolantă înfățisare a lumii* (ib., p. 127), *uimitor de multe lucruri* (M. S., 14) etc. Superlativul relativ nu este nici el rar : [Lotrul este] *cel mai limpede, mai generos și mai nebun dintre afluenții lui* (Oltului) (C. O., p. 349), *cea mai scumpă îndeletnicire* [a caprelor] ...*e tentarea celorlalte ființe de a se arunca în vid* (ib., p. 351), un magazin este *cel mai periferic* (T. P., p. 201) etc. S-ar părea că scriitorul nu cunoaște formele, dimensiunile sau situațiile mici sau intermediare. Totul îi apare enorm în sine sau, cel puțin, în raport cu alte lucruri asemănătoare. Ceea ce îl atrage și îl reține este mărimea comparată sau incomparabilă. Oricare aspect al lumii este pentru el monumental și sentimentele cu care

îl întîmpină sînt vehemente și zguduitoare. Tehnica intensificării, în expresia lucrurilor și sentimentelor, este cea mai caracteristică pentru stilul lui Geo Bogza.

Pentru a supune lumea procesului acesta de extindere, pentru a obține impresia grandorii și a vastității, unul din mijloacele cele mai obișnuite ale scriitorului este întrebuințarea pluralului în locul singularului. În Dobrogea, el întîlnește un peisaj pietros, dar ne va vorbi despre *peisaje singulare și stranii* (T. P., p. 126). Dacă acolo bîntuie setea, ni se va vorbi despre *țara aceasta de piatră și de mari însetări* (ib., p. 130). În nenumărate locuri, pluralul cu tot ceea ce aduce el ca sugestie a măreției și extensiunii este preferat singularului posibil, notîndu-se deci *deslănțuiri de evenimente* (ib., 7), *violențe care au cutremurat temeliile lumii* (ib., p. 11), [Moscova] *e străbătută de uriașe fluvii de oameni* (ib., p. 29), *mările verzi și coclite ale pădurilor* (C. O., p. 10), *vîntul marilor înălțimi* (ib., p. 30) ș.a. Efectul pluralului stilistic este acel al măreției nedeterminate, așa cum este cuprinsă de un ochi care o privește dintr-un punct foarte înalt sau dintr-o poziție superioară a inteligenței generalizatoare. Mărimea apare ca o complexitate atunci cînd e privită mai de aproape sau din mijlocul ei. Bogza obține și acest efect, prin tehnica acumulării adjectivelor-epitete sau a predicatelor și complementelor, ca în exemplele : [Munții] erau *colțuroși, prăpăstioși, acoperiți de zăpadă... tari, de gresie, formați din stînci aspre și învălmășite* (T. P., p. 16). *Ținutului acesta* [al Dobrogei] *atît de tumultos, de pasionant și năprasnic* (ib., p. 132), *două locomotive uriașe : groaznice mătăhale negre, grele, fierbinți, gîfîitoare* (C. O., p. 170), *creasta lungă, zimțuită, roșcată și vînătă a Parîngului* (ib., p. 359), [ochiul s-a deschis] *nu asupra unui peisaj natural, ci asupra unei catastrofe, unui teren în flăcări, unei cetăți distruse de cutremur* (T. P., p. 126), *peste oamenii și orașele ei* [ale Dobrogei], *peste satele, peste lanurile ei de grîu, bate toată vara vîntul fierbinte de stepă* (ib., p. 130), *oamenii sîngeră, se crispează, fac planuri, cad prinși* (ib., p. 132) etc.

Pluralul stilistic și lanțurile de atribute, predicate sau complemente produc impresia mărimii nedeterminate sau acumulate, adică două forme deosebite, dar înrudite între ele, ale intensificării. Scriitorul mai cunoaște însă și procedeul intensificării unui aspect sau al unei impresii unice prin deplasarea expresiei lor din locul pe care îl ocupă, de obicei, în frază. Astfel, adjectivul-epitet urmează, în general, după substantivul pe care-l determină. Dar dacă un scriitor dorește să coboare un accent de intensitate mai mare asupra epitetelor sale, să le dea un relief mai puternic, atunci el le va izola, așezîndu-le ceva mai departe de locul în care erau așteptate. Efectul deplasărilor topice și sintactice a fost mult folosit de T. Arghezi. Geo Bogza îl va întrebuința și el pe alocuri, ca în exemplele : *„Presărat cu cetăți vechi, în ruină, și cu turle de biserici, ascuțite, Ardealul își desfășoară peisajele pînă la mari depărtări* (C. O.,

p. 9), *Ceahlăul părea... un muget de piatră, uriaș, al pămîntului* (ib., p. 36), *Totul părea atunci că face parte dintr-o dramă a lumii, surdă* (ib., p. 36), *doina apei care vine de dincolo de munți, și trece pe sub privirile lor. învolburată"* (ib., p. 366) etc. În limba română verbul predicativ apare în frază înainte de determinările lui. Cînd apare după acestea, înseamnă că scriitorul a vrut să-i dea o intensitate mai mare. Așa procedează Bogza în exemplul : [Oltul] *tînăr și îndrăzneț, întregii lumi, cîntă.* Ceea ce urmează este evocarea cîntecului Oltului, anunțat de predicatul în poziție deplasată. În capitolul II al *Cărții Oltului* ni se descrie ascensiunea unor țărani, Voșlobenarii, către culmea muntelui, unde se îmbolnăviseră vitele lor. Era vorba de a transmite impresia înaintării lor active, neobosite, împinse de o mare îngrijorare, redată prin verbul predicativ *urcau*. La început, predicatul apare după subiectul lui. *Șase oameni, trei bărbați și trei femei, urcau într-o după amiază, cu sufletul la gură spre crestele atît de fantastic apropiate de cer, ale muntelui* (C. O., p. 23). Dar verbul trebuia intensificat și atunci topica se răstoarnă, predicatul apare după determinările lui : *Fără răgaz, fără să piardă nici o mișcare, urcau. Mereu urcau.* Deplasarea topică se însoțește în acest pasaj cu intensificarea prin repetiție, astfel încît, după descrierea diferitelor episoade ale ascensiunii, predicatul *urcau* revine la intervale, totdeauna după complementele lui : *În felul acesta urcau... Atît de cumplit urcau... Înșirați unul după altul, urcau... Cu sufletul la gură, urcau* (C. O., p. 22—27). Din cînd în cînd expresia ascensiunii este redată prin alt verb decît *urcau*. *O singură clipă nu se opreau... deasupra stîncilor aspre se cățărau... Să ajungă cît mai repede sus, aceasta le era străduința.* Unele detalii conexe ale ascensiunii sînt exprimate prin verbe predicative așezate tot după determinările lor, de pildă, *cumplit gîfîiau,* astfel încît întregul pasaj dobîndește o stilizare care amintește în chip interesant pe a povestirilor și poeziilor populare, unde procedeul post-punerii predicatului este adeseori folosit[1]. Cînd ascensiunea s-a sfîrșit, predicatul revine în poziție topică normală și, regăsindu-l la locul lui obișnuit, cunoaștem că ascensiunea s-a sfîrșit, nu numai prin conținutul comunicării, dar și prin forma ei sintactică : *Soarele era aproape de asfințit, cînd au ajuns deasupra pe podiș.*

Deplasarea unor membre ale frazei le dă acestora o anumită independență. Smulse din locul lor și așezate în altă parte, aceste membre ale frazei sînt oarecum considerate pentru ele însele și apar într-o lumină mai puternică. Intensitatea prin deplasarea topică se bazează pe acest efect. Dar de aici nu mai este decît un pas pînă la construcția eliptică, un alt procedeu mult folosit de Bogza. Cînd citim, de pildă : *Pe unele*

---

[1] Cîteva exemple : *Dacă nu fugea leul sub pod* [Fata împăratului] *în patru îl făcea* (Ispirescu, *Legendele sau basmele românilor,* C.R., I, p. 24), *fiindcă văzu că toate învățăturile lui îi ies în de bine, din cuvîntul lui nu se abătea* (id., ib., p. 35). *Dafine, dafine, cu săpăluga de aur săpatu-te-am, cu năstrapă de aur udatu-te-am, cu ștergar de mătase ștersu-te-am* (id., ib., II, p. 87) etc., etc.

stînci se vede [aurul], *parcă ar fi stropit cu bidineaua. Firişoare subţiri, ca nisipul* (T. P., p. 9), simţim lămurit că însemnarea eliptică finală : *firişoare subţiri, ca nisipul* este un membru al frazei anterioare care a dobîndit independenţă, dar care s-ar fi putut lega de fraza precedentă printr-o locuţiune conjunctivă, de pildă *întocmai ca* [nişte] etc. În însemnarea succesivă : [Moţii, în tren] *Nu priveau munţii. Îi sorbeau încet printre pleoape* (T. P., p. 16), a fost lăsată la o parte conjuncţia *ci*, şi propoziţia adversativă, devenită în chipul acesta autonomă, dobîndeşte un relief mai viu. Uneori se renunţă la verbul predicativ, înlocuit printr-un semn grafic, două puncte în funcţiune explicativă, ca în exemplul : *Rusticitate. O casă : o cameră. O cameră : lemne de brad, bătute unul peste altul. Atît* (T. P., p. 22). În fine, alteori, legătura dintre fraze nu este nici subînţeleasă, nici reprezentată grafic. Construcţii sintactice intermediare destul de complexe sînt lăsate cu totul la o parte, ca în : *Aur şi oameni. Exploatare a aurului, exploatare a oamenilor. Prin orice mijloace să se pună mîna pe tot filonul, să se stoarcă din el tot ce poate să dea* (T. P., p. 13) sau : *În lemnul de brad e închisă toată jalea omului. Destinul, în stînca aspră, bătută de vînturi. Un om şi un brad, un om şi o stîncă. Atît* (ib., p. 26), sau : *E o imensitate care apasă peste om, îl copleşeşte. Cerul, apa, căldura* (ib., p. 297) etc. Se ajunge pe aceste căi la un stil telegrafic, făcut din frînturi ale unui proces interior al gîndirii, din care numai unele elemente se înalţă în lumina expresiei, anume cele mai caracteristice şi pe care autorul vrea să le sublinieze, în timp ce toate construcţiile de relaţie sînt lăsate în umbră. Este aici ceva ca o tehnică a clarobscurului, menită să reţină numai ceea ce poate vorbi imaginaţiei şi sentimentului cititorului. Expresia tinde astfel spre esenţial şi stilul lui Bogza, care nu economiseşte în alte împrejurări adjectivele cele mai zgomotoase, acumulările de atribute, de predicate sau de complemente, întrebările retorice, atinge acum conciziunea.

Tendinţa spre esenţial este, de altfel, o particularitate a viziunii lui Bogza. Lumea pe care el ne-o zugrăveşte nu este colorată, pitorescă, ci mai degrabă esenţială, redusă la ceea ce este durabil, permanent sau elementar în ea. Scriitorul, dublat de un filozof, tinde să surprindă, sub suprafaţa variată şi senzorială a lucrurilor, elementele şi relaţiile statornice care le constituie şi le comandă din adînc. Necontenit scriitorul tinde să obţină, în evocarea lumii, expresia originilor, a vechimii, a eternităţii, a materiei eterne. Concepţia sa despre lume este prin excelenţă materialistă. Totul îi apare ca o modificare a materiei primordiale şi veşnice şi, cu acest înţeles, a introdus el, în titlul uneia din cărţile sale, două din noţiunile fundamentale ale fizicii antice, *pămîntul şi focul* : *Ţări de piatră, de foc şi de pămînt*. Redusă la esenţial, la materialitatea elementară, atît de lipsită de determinări sensibile încît tinde spre abstracţiune, viziunea lui Bogza ar putea fi mai mult a unui filozof decît a unui poet, dacă arta sa n-ar izbuti să constituie imagini tocmai prin întrebuinţarea termenilor

abstracţi. *Materie, esenţă, esenţial, elemente, primordial, cosmic* sînt termeni abstracţi cu care poetul obţine imagini, ca în exemplele : [un măr este] *esenţa pămîntului concentrată în sfera primordială a unui măr* (T. P., p. 18), [În Ţara Moţilor] *Toporul e o unealtă esenţială, un element de viaţă, ceva indispensabil, pretutindeni prezent, ca apa, ca aerul, ca respiraţia* (ib. 21), *aerul de foc* [din Dobrogea este] *singurul element al naturii care se deplasează aici* (ib., p. 129), [un ostrov al Dunării este] *o bucată de pămînt nou, în cel mai primordial înţeles, aşa cum în nici o altă parte a ţării nu se poate afla* (ib., p. 299), [pe apele Oltului lenevit îndată ce scapă din munţi] *doar întîmplările cosmice ale planetei, răzbat pînă în această oază a liniştei şi a nemişcării* (C. O., p. 159), *sărăcia* [oamenilor pe valea Oltului era]... *asemeni munţilor în care trăiesc; primordială, minerală, de necrezut* (ib., 353). Evocînd înfăţişările lumii prin materia care le constituie, se înţelege că metonimia va fi una din figurile poetice deseori folosite de Bogza : *Sărăcia din Ţara Moţilor e o sărăcie de piatră, o sărăcie de stîncă tare* (T. P., p. 23).

Alături de evocarea materiei elementare a lumii, scriitorul evocă eternitatea sau vechimea ameţitoare a acesteia, trecutul sau viitorul cel mai îndepărtat. *Timpul trecea peste ei* [nişte ţărani] *ca un fluviu imens, fără să-i clintească din loc* (C. O., p. 29), *silueta lui solitară* [a unui muntean] *proiectată pe cer şi pe fundalul mileniilor, părură ale unei fiinţe de la începuturile lumii* (ib., p. 35). *Cum stă cu faţa spre apus, privind îngîndurat cîmpiile, Oltul pare un fruct al gravei şi milenarei lui meditaţii* (ib., p. 82). *Trenurile... îi poartă* [pe călători] *prinăuntrul acestor munţi vulcanici, de multă vreme stinşi, ca printr-o noapte imensă, din altă eră a lumii* (ib., p. 171-2), *Oltul angajează cu munţii o mare convorbire despre originea lor, şi despre străfundurile minerale ale lumii* (ib., p. 174), [două cumpene de fîntînă stau] *pe întinsul neted al cîmpiei, ca două semne de hotar, între milenii şi ere geologice* (ib., p. 384). *Cine, sub bătaia clopotelor din acest turn* [Spaski] *n-a fost copleşit de sutele de ani de istorie pe care le evocă? Şi cine, ridicîndu-şi privirile spre steaua roşie din vîrful lui, nu s-a simţit purtat, ca de un puternic fluviu, spre viitoarele sute de ani din istoria omenirii?* (ib., p. 15) etc. Sentimentul timpului, ca şi al elementarului, străbate întreaga operă a lui Bogza şi îi conferă nota ei gravă şi adîncă. Dar pentru a-l comunica, scriitorul foloseşte termenii abstracţi constitutivi de imagine : *milenii, milenar, eră, origine, sutele de ani, istorie*, susţinuţi de puţine imagini concrete. Vrednice a fi remarcate sînt şi imaginile obţinute prin epitete abstracte, care sînt şi epitete rare, puţin sau niciodată asociate cu substantivele lor : *o sărăcie liniară, limpede, dreaptă* (T. P., p. 22), *vechi, şi primare antene* [turlele bisericilor] (C. O. 9), *Singurătatea... acută* (ib., p. 13), *flaute optimiste* (ib., p. 163), *erupţii feroviare* [izbucnirea trenurilor în pustietatea munţilor] (ib., p. 172), *valea simfonică a Oltului* (ib., p. 369), [măreţia] *cîmpiei absolute* (ib., p. 383), *tauri lichizi* (=valurile, ib., p. 403), *lume orizontală* (ib., p. 404), *pustă*

acvatică (=Dunărea, ib., p. 404). Imaginea obţinută prin abstracţiune este unul din procedeele cele mai caracteristice ale artei lui Bogza.

Imaginile concrete nu sînt totuşi absente din stilul scriitorului. Ele există într-un număr destul de mare şi acordă acestui scriitor calitatea unuia din cei mai de seamă descriptivi ai literaturii noastre mai noi. Dar cine studiază imaginile, metaforele şi comparaţiile lui Bogza întîmpină, mai întîi, termenii de comparaţie împrumutaţi ştiinţelor, în acord cu orientarea abstractă a inteligenţei sale. Iată, de pildă, o comparaţie din domeniul matematicii : *S-ar părea că prin simplul fapt al depărtării lui de izvor, prin simpla lui mergere înainte, Oltul creşte necontenit, ca un număr pornit în progresie. Aceasta va rămîne de altfel pînă la sfîrşit, legea cea mare a creşterii lui* (C. O., p. 89). Imaginea este văzută cu preciziuni geometrice în : *În întregime acoperiţi de brazi, ei* [munţii] *îşi urcă masa verde-închis spre cer, subţiind-o mereu, pentru a păstra astfel între înălţime şi diametru, raportul matematic din care rezultă proporţiile şi forma geometrică a vulcanilor* (ib., p. 161). [Aproape de revărsarea lui] *Oltul e foarte jos, şi nu mai are în faţa lui decît foarte puţin, cele cîteva cifre de dinaintea lui zero* (ib., p. 382). Astronomia, fizica şi tehnica ştiinţifică produc astfel de comparaţii : *puţinele fîntîni existente* [în Dobrogea] *sînt cunoscute de oameni ca nişte stele polare* (plural !), *după care* [oamenii] *îşi orientează drumul* (T. P., p. 128) sau *o spumă de aşezări omeneşti, de la o margine la alta a orizontului, ca o cale lactee terestră, a sărăciei* (C. O., p. 361). Anatomia, mai cu seamă a sistemului nervos, dă loc unui mare număr de comparaţii. Cîteva exemple : *filoanele de aur se răspîndesc puzderie* [în mină], *ca sistemul nervos al unui corp omenesc* (T. P., p. 8), *Coroana lor* [a unor arbori] *pare proiecţia unui craniu uman* (sic !), *cu miile de circumvoluţiuni, înăuntrul cărora s-ar vedea cum se împletesc gîndurile, obsesiile şi amintirile* (C. O., p. 348). *Între circumvoluţiunile ei* [ale unei stînci] *de calcar... se ivesc cei dintîi stropi de apă ai lui* [ai Oltului], *hotărîţi să răzbată la lumina zilei* (ib., p. 82). Un munte este *un craniu de piatră* (ib., p. 82, 83). Figurile unor oameni, pe care s-au întipărit urmele oprimării străvechi, sînt văzute în dimensiunile enorm sporite ale microscopiei : *Voşlobenarii apărură pe rînd... deasupra stîncilor bătute de soare, asemeni unor vietăţi puse la microscop : adînci li se vedeau dîrele de pe frunte şi de pe obraji* (C. O., p. 33). Arheologia şi paleontologia sugerează imagini, precum : *Cu capul lor arheologic, ca o casma, lăcustele semnează peisajul acestui haotic cimitir de monştri* [arborii pietrificaţi], *cum lumea n-a cunoscut desigur decît în mileniile trecute, cînd turme întregi de brontozauri mureau împreună, în acelaşi cataclism* (C. O., p. 81-2).

Imaginile şi comparaţiile din domeniul ştiinţelor sînt produsul unui om modern, mişcat de tendinţa de a împrospăta tezaurul tradiţional al literaturii. În discuţiile estetice ale veacului trecut s-a pus de mai multe ori problema dacă ştiinţa modernă n-ar putea oferi fanteziei scriitorilor ima-

gini și termeni de comparație, căutați altădată în sfere străine de viața actuală, de pildă, în vechea mitologie sau în legendele făurite în stadiul preștiințific al mentalității omenești. Stilul lui Bogza confirmă acea ipoteză, oferindu-ne rezultatele unei imaginații hrănite de cuceririle științei moderne. Viața modernă îi prilejuiește, de altfel, scriitorului și alte apropieri imagistice, ca de pildă : *În interiorul acestor munți vulcanici se vede, ca într-o vitrină, cum s-au așezat unul peste altul straturile de lavă fierbinte, incandescentă* (T. P., p. 8). Dar mai cu seamă imaginile navale apar într-o mare mulțime în proza lui Bogza : *Sînt unele ostroave atît de înguste, încît de pe ele vezi, în stînga și în dreapta, cum curge apa, ca de pe spinarea unui submarin ieșit la suprafață* (T. P., p. 302). *A doua zi dimineață ieșind din cețuri, asemeni unui transatlantic care a navigat toată noaptea, Ceahlăul se ivi uriaș, în depărtarea lui răsăriteană* (C. O., p. 32). *Grelele transatlantice înecate ale munților vulcanici trimit apelor Oltului misterioasa și arhaica lor rugină* (C. O., p. 174). Se vădește în toate acestea închipuirea unui om pătruns de spectacolele modernității.

Dacă am spune numai că imaginația lui Bogza este exactă, științifică și modernă, n-am reda toate caracteristicile ei. Alături de acest sector al închipuirii sale, există acel al fantasticului, deseori reprezentat. Imagini ciudate sau îngrozitoare completează tabloul, care altfel ar fi putut rămîne cam uscat. Niște femei care purtau traista lor cu frînghiile petrecute în jurul gîtului aveau *înfățișarea ciudată a unor spînzurate* (C. O., p. 26). Piscurile mohorîte deasupra prăpăstiilor îi apar asemeni *unor capete demente de ciclop* (ib., 31). Crestele de piatră ale Hășmașului Mare sub reflexele roșietice ale răsăritului oferă privitorului *spectacolul fantastic al unei cetăți cuprinsă de flăcări* (ib., p. 32). Un rug pe care trebuie ars un bou *părea el însuși un bou roșu, jucînd înnebunit deasupra stîncilor* (ib., p. 35). Munți terminați printr-un platou sînt *asemeni unor giganți, cu capul tăiat de pe umeri* (ib., p. 160). Liliecii, duhuri ale nopții, *își fîlfîie tot timpul macabrele aripi, trecînd prin aer asemeni unor mici coșciuge zburătoare* (ib., p. 172). Apele învolburate în dreptul unui picior de pod sînt ca *o îngrămădire de șerpi groși încîlcindu-și mereu trupurile strălucitoare și reci, în căutarea prăzii pe care să o tragă în groaznicul lor cuib* (ib., p. 198). Caprele sălbatice deasupra prăpastiei execută *un dans diavolesc, sărind din stîncă în stîncă, pe hotarul îngust dintre cremene și neant* (ib., p. 351).

Fantasticul în opera lui Bogza ne duce în vecinătatea unui alt procedeu al scriitorului : personificarea. Natura, locurile, regiunile, satele și orașele dobîndesc, în descrierea acestui scriitor, o viață interioară plină de dramatism. „Țările" au o individualitate a lor care consună cu aceea a oamenilor trăind în ele și pentru a căror dramă socială scriitorul cucerește simpatia cititorilor. Munții Apuseni trăiesc același destin în adîncimile lor minerale și în oamenii răspîndiți pe suprafața lor. În vinele de minereu *aurul în panică, surprins de cataclism, topit, sosind speriat și gîfîind*

[caută] *să se strecoare la adăpost între crăpăturile strîmte ale stîncilor* (T. P., 9). Tot astfel, în veacurile întunecate ale iobăgiei, oamenii din Munții Apuseni au constituit *o masă compactă, lichefiată de spaimă, și întocmai ca aurul s-au scurs printre crăpăturile stîncilor, s-au adunat cîte doi trei într-un gol mai mare și au rămas acolo, nemișcați, lipiți de stîncă, veacuri întregi* (ib., 11). Paralelismul oamenilor și locurilor este energic subliniat de autor și procesul de exploatare a moților este descris în termeni prin care se arată exploatarea aurului. O serie de metafore inedite apare pe această cale : *S-a întrebuințat împotriva acestor oameni focul, li s-a pus dinamită în măruntaie, au fost săpați cu dalta și cu ciocanul, li s-au rupt oasele, li s-a scos măduva din șira spinării, au fost găuriți, fredeliți, întocmai ca și minele de aur, au fost urmăriți pînă în fundul lor cel mai adînc, pentru a vedea ce mai ascund acolo, pentru a stoarce din ei ultima picătură pe care o mai puteau da* (ib., 14). Procedeul paralelizării oamenilor și locurilor este constitutiv de imagini și metafore mai pretutindeni în proza lui Bogza. Individualitatea peisajelor se repetă deci în aceea a oamenilor, dar lucrul este posibil pentru că peisajelor li se atribuie o viață umană. Punctul cel mai înalt al artei personificării l-a atins scriitorul în descrierea Oltului și a multelor regiuni pe care acesta le străbate. Oltul este o ființă care se naște, devine copil și adolescent, trece prin peripețiile vieții, îmbătrînește și reintră în marea unitate materială a cosmosului. *Cartea Oltului* este o biografie. Cînd Oltul se îndreaptă spre apus, printre colinele martore ale tragediei vechilor iobagi, Oltul s-a contopit în întregime cu această tragedie : *Fiecare undă a lui ducea la vale un suspin...* (ib., p. 265) etc.

Descrierile de natură ale lui Bogza sînt totdeauna bine individualizate, ele privesc un colț riguros determinat al țării. Aceste descrieri sînt obținute prin multe imagini senzoriale, din culori și efecte de lumină, dar mai cu seamă din sunete. Înzestrarea scriitorului este precumpănitor auditivă și muzicală. Scara lui cromatică, dar mai cu seamă cea sonoră, sînt dintre cele mai bogate. Scriitorul notează timbre instrumentale, acorduri, intervale, înălțimi, ritmuri și expresii muzicale : *violoncele grave și profunde, dulci și substanțiale..., flaute prelungi, tremurate și încărcate de o suavă melancolie... cornuri subțiri și pătrunzătoare* (C. O., p. 343), *triumfătoarele instrumente de alamă... acordurile prelungi și domoale ale harpelor* (ib., p. 344), *asurzitoarele tobe..., chemările lungi, vibrante, triumfătoare, ale trîmbițelor* (ib., p. 126) etc. Dar, deși notele senzoriale sînt bogat reprezentate, predomină totuși evocarea naturii ca aspect cosmic și ca o dramă în care se ciocnesc forțele elementare ale universului. Cînd privește un loc determinat din Ardeal sau din Muntenia, scriitorul vede în el planeta, fenomenul astronomic sau configurația geometrică. Am amintit și mai sus virtutea evocatoare a termenilor abstracți în stilul lui Bogza. Trebuie să ne oprim încă o dată la acest aspect al stilului său, în legătură cu problema specială a descrierii naturii. Cîmpia

Ardealului este *o nebuloasă* (C. O., p. 384), ni se vorbește despre *orizontala cîmpiei* (ib., p. 385), despre *întinderea lichidă a Dunării* (ib., p. 400), despre *singurătăți verticale ale munților* (ib., p. 408). Apele *se duc la vale, spre o îndepărtată și cosmică destinație* (ib., p. 404). Plutele alunecînd pe Olt sînt *o vastă migrațiune de suprafețe* (ib., p. 414). Luminile din Nicopole, văzute de pe Dunăre, sînt *spiralele de flăcări ale unei nebuloase* (ib., p. 414). Vărsarea Oltului în Dunărea împotmolită de aluviunile rîului arată *Forțe diferite* (care) *trag într-o parte și alta, iar lumea pare plină de haotice hotărîri contradictorii* (ib., p. 401) etc. Dimensiunile, perspectivele și formele lumii sînt evocate astfel numai prin termeni abstracți, și imaginile care rezultă sînt încărcate de semnificația lor cea mai generală, de înțelesul lor cosmic. Viziunea cosmică a lucrurilor este unul din aspectele cele mai izbitoare ale operei lui Bogza.

Creînd în cadrul reportajului literar, Geo Bogza a dat acestui gen o înălțime artistică pe care nimeni n-o atinsese în trecut și ale cărei posibilități nimeni nu le bănuise. Urmărind configurațiile realității actuale, adică dînd seama despre locuri, oameni și stări sociale precise, despre plutașii din Hășmașul Mare, despre ferăstrăul de la Tușnad, despre plutașii din Olan, despre femeile din Țara Făgărașului, despre procesul Golbanului, despre îndeletnicirile minerilor din Munții Apuseni și ale pescarilor din Deltă și despre atîtea aspecte particulare și actuale, Geo Bogza a creat valori poetice, opere viguroase și originale, care îl așază în rîndul celor mai de seamă scriitori ai literaturii noastre mai noi.

SINONIME, METAFORE ȘI GREFE METAFORICE LA TUDOR ARGHEZI

Procedeul acumulării de sinonime, foarte frecvente în comunicările orale, corespunde unei îndoite nevoi a exprimării: 1) căutarea termenului propriu, care poate să nu se prezinte de la început vorbitorului, 2) obținerea efectului stilistic al intensificării. Seriile sinonimice sînt deci rezultatul unor retușări succesive sau produsul tendinței de a spori încărcătura afectivă a comunicării. În realitatea concretă a vorbirii este destul de greu a desluși care dintre aceste nevoi determină seria cuvintelor sau a sintagmelor cu înțelesuri apropiate. Citez, pentru exemplificare, comunicarea făcută de Costake Ioniță, un bătrîn de 77 ani, anchetatoarei lui: *„Mulțumim dumitale... Iaca mai hodinesc și io, că d'alceva nu mai sînt bun. Mă uit la băiatu ăsta. Io nu mai poci să iau nici lemnu-n mînă. M-am șubrezit rău de tot, sînt nevoiaș...“* (A. Istrătescu, *Texte populare din județul Prahova*, în „Grai și suflet“, III (1927), nr. 1, p. 161). Țesătura sinonimică a acestui text, în care fiecare dintre ideile exprimate revine într-o a doua sau chiar a treia variantă

a formulării ei, poate fi produsă fie de dorința vorbitorului de a face mai clară comunicarea lui, fie de îndemnul sublinierii mai accentuate a sentimentului care o însoțește, fie de ambele aceste tendințe deopotrivă.

Acumularea sinonimelor este un procedeu oral. Arghezi i-a dat o întinsă întrebuințare în poezia lui, mai ales în fazele mai noi ale acesteia, unde mai pot fi semnalate și alte procedee ale oralității, precum expresiile și locuțiunile populare, anacolutele, formele regionale de limbă etc. Mă opresc, de data aceasta, la acumularea sinonimică, folosită de nenumărate ori în *Cîntare Omului*. Omului începuturilor, poetul îi spune : *N-aveai nici loc, nici țară, nici neam și nici un nume.* Pentru lipsa de identitate a acestui om dinaintea procesului istoric, poetul folosește o enumerare în care termenii succesivi sînt sinonimi prin ideea unică exprimată de ei : negația oricărei determinări, vacuitatea preistorică. Sinonimia se precizează aici prin referire la ideea exprimată de poet, chiar dacă dicționarele nu o cunosc între cuvinte ca loc și țară, neam și nume. În construcția : cetățenii din orice loc al țării, oricare ar fi neamul sau numele lor, sînt egali în fața legii, cititorul percepe anevoie o apropiere de înțeles între cuvintele subliniate, în timp ce o astfel de apropiere între aceleași cuvinte este evidentă în versul lui Arghezi. Raportul de sinonimie se precizează deci, nu numai prin înțelesul fiecărui cuvînt, considerat separat, dar și prin legăturile dintre diferitele cuvinte în contextul lor. Cuvinte foarte deosebite ca înțeles, atîta timp cît le înregistrăm în parte, tind să se apropie ca înțeles în anumite contexte. Este ceea ce se întîmplă în multe versuri ale lui Arghezi, precum : *Tu* (omule !) *ți-ai întins pămîntul, mormîntul și destinul* (cînd a cucerit poziția verticală) : (primul om era) *Strein în pribegie, plăpînd și venetic ;* (coborînd din cer, unde a cîștigat unele din darurile sale, omul se găsește) *Pe drum la pogorîre, din ceruri, din zenit ;* (mîna omului). *Știe să mîngîie, să vindece, s-alinte* etc. Puține dintre cuvintele aparținînd acestor structuri enumerative sînt înregistrate ca sinonime în dicționar dar deosebirea dintre ele se reduce și înțelesul lor tinde să se unifice în versurile citate.

Raportul de sinonimie dintre mai multe cuvinte se precizează fie între înțelesurile lor proprii, fie între un astfel de înțeles și înțelesul figurat, metaforic al unui alt cuvînt. Este ceea ce se întîmplă în poezia *Flacăra păzită* din ciclul *Cîntare Omului*, din care transcriu :

„La flacăra, păzită să nu ți-o fure vîntul,
Te ispitea comoara ce ți-o dădea pămîntul.
Ascunsă-ntr-o firidă de piatră și-ncuiată
Ea trebuia scobită adînc și dezgropată
Și apoi fiecărei frînturi de giuvaer
Să-i spargi era nevoie și doagele de fier.
Îți trebuia răbdare, credință și putere
Să-nlături așternutul de pături de mistere.

Dar cum să smulgi comoara pe care-ai flămînzit
Tăcerii cetluite cu lespezi de granit ?
Și cum putea clădirea veciei s-o răstoarne
Plăpînda ta făptură de-abia-nchegată-n carne
Cînd tainele și somnul lăuntric, vecine
Se prelungeau din ocna pămîntului în tine ?"

Poezia, celebrînd descoperirea metalelor, extragerea lor din pămînt, ni se înfățișează ca o deasă țesătură sinonimică. Metalele sînt denumite figurat cînd *frînturi de giuvaer*, cînd ca o *comoară*. Înainte de extragerea lor, ele stăteau ascunse și încuiate. Actul extragerii metalelor este exprimat prin cuvintele : *scobită, dezgropată, să-i spargi, să-nlături, să smulgi, s-o răstoarne,* cuvinte aparținînd unor sintagme deosebite. Pentru a executa acțiunea dezgropării metalelor, omului îi trebuia răbdare, credință și putere. Metalele, înainte de săvîrșirea acestei acțiuni, stăteau ascunse în pămînt, un cuvînt propriu după care urmează lunga serie sinonimică a metaforelor care i se substituie : *firidă de piatră, așternutul de pături și mistere, tăcerea cetluită cu lespezi de granit, tainele și și somnul lăuntrice, ocna pămîntului.* Toate aceste expresii figurative sînt substitute metaforice ale cuvîntului care le precedă : *pămîntul,* și alcătuiesc, împreună cu acesta, o lungă serie sinonimică.

Atingem, o dată cu această din urmă observație, un procedeu frecvent al poeziei lui Arghezi : sinonimia prin succesiune de metafore. Subliniez procedeul și într-o altă poezie a lui Arghezi, în *Parada* (din cilcul *Stihuri noi,* 1946—1955). Poetul descrie năvala de fluturi în fața ferestrei lui luminate, în timpul nopții, cînd veghează. Pentru a desemna mulțimea fluturilor, este întrebuințat substantivul colectiv fluturime, căruia i se substituie, în cursul poeziei/ sinonimele : *grămadă, gloată, puzderii, stoluri,* precedate de o serie de metafore : *valuri, ploi, ninsori de fluturi.* Este interesant de observat că, în *Parada,* denumirea noțiunii principale, aceea care constituie subiectul însuși al poeziei, se face mai întîi prin succesiune de metafore, după care urmează seria de sinonimie cu înțeles propriu. Substituția operează aici de la figurat la propriu, dar și direcția contrarie a substituției, de la propriu la figurat, poate fi semnalată, așa cum am făcut mai sus, în legătură cu poezia *Flacăra păzită.* Alteori, în fine, succesiunea metaforelor sinonime se dezvoltă fără expresiunea termenului propriu substituit de ele. În *Parada,* diferitele specii de vietăți, venite la fereastra poetului determină, fiecare în parte, cîte o altă metaforă sau comparație, în care *tertium comparationis* este împrumutat fie lumii animalelor *(porumbei, lăstuni, șopîrlă, vite, ciute, cerbi, căprioare, viespi, muște, lăcuste, uliu,)* fie lumii umane *(mireasă, crăiasă, Ofelia, mitropolit, paiață),* fie obiectelor obținute de meșteșugul oamenilor *(chivăre, scuturi, odăjdii, mărțișoare, bumbi, cuișoare, mărgele, ac cu gămălie, manta cu comanac, paftale, cataramă, verigi, zale),* fie

materialelor artistice și pietrelor prețioase *(borangic, atlaz, mătase, cristal, catifele, smalț, lac, poleială, chihlimbar, smaralde, mărgăritare)*, fie artei scrisului *(chirilică, punct de întrebare, litere, slove egiptene, abecedar)* etc. Imaginația poetului este neistovită pentru a găsi analogiile de aparență dintre diferitele specii de gîngănii privite de el și întinsa sferă a lumii de ființe și lucruri din depozitele reprezentării lui. Dar expresia acestora din urmă se urmează în serie de metafore fără amintirea termenului substituit. Așa, de pildă, în versurile :

„O chirilică răsare
Pe un punct de întrebare.
Droaiele de alfabete
Și de litere schelete
Se tîrăsc pe geam alene
Printre slove egiptene
Tresărite de un har
De mai nou abecedar",

unde metafora chirilică este urmată de alte metafore culese deopotrivă din terminologia semnelor grafice : punct de întrebare, alfabet, litere, slove egiptene, abecedar. Fiecare dintre aceste cuvinte substituie pe cel anterior și constituie împreună o serie de metafore sinonime.

Uneori o metaforă generează pe alta, în interiorul aceleiași construcții sau în construcții succesive, dar atunci relația între cele două metafore nu este aceea de sinonimie, ci un alt tip de relație, pe care o vom numi grefă metaforică. Culeg exemplele, în această privință, tot din *Parada*, unde de altfel, uneori, metaforele alternează cu comparațiile. Iată versurile :

„Una-n văluri de mireasă
Are pasul de crăiasă
E albastră și frumoasă
Scrum și umbră somnoroasă
Și-i subțire din tipare
Ca un fum și ca o boare
Străveziu-i borangic
S-a urzit în Carul mic
Și-i gingașă și suavă
Ca Ofelia bolnavă".

Metaforele acestui context poetic se referă la elitrele vietății *(văluri de mireasă)*, la atitudinea ei în mișcare *(Are pasul de crăiasă*, la întreaga ei alcătuire și consistență *scrum de umbră somnoroasă, fum, boare, borangic)*. Dacă examinăm această din urmă serie metaforică, putem stabili o anumită sinonimie între termenii ei : pentru a evoca puțina consistență, ușurința, oarecum imaterialitatea vietății, poetul folosește seria de meta-

fore substituibile : *scrum de umbră, fum, boare, borangic,* dar pe această din urmă metaforă se grefează o alta : borangicul din care i se pare a fi făcută insecta — *S-a urzit în Carul mic.* Această din urmă expresie nu mai înlocuiește pe cea precedentă, ci derivă din ea și o îmbogățește. Relația dintre aceste două metafore nu mai este sinonimie, ci de un alt tip, pe care cred că îl poate desemna termenul grefă.

Semnalez, în aceeași poezie, și alte grefe metaforice : o altă specie de vietăți este desemnată prin metafora : *niște pui de porumbei,* după care urmează determinarea prin grefă : *de argint și de polei.* Altă specie scăldată în lumina ferestrei provoacă metafora : *În odăjdii de atlaz* (= elitrele) *Vin lăstunii mici la iaz* (= lumina ferestrei) ; pe această din urmă determinare se grefează metafora : *Să se bucure și scalde În vîltoarea de smaralde.* Alte vietăți sînt văzute metaforic ca *Ciute și cerbi și căprioare,* dar nevoia de a exprima structura lor minusculă și minuțios lucrată aduce grefa : *Prefăcute-n mărțișoare.* După o enumerare metaforică a altor specii *(vite, viespi, muște, lăcuste),* urmează metafora cu caracter blînd-ironic care le subsumează : *fiarele,* dezvoltată, cu referire la slăbiciunea și inocența lor, în construcția : *fiarele-au ajuns sfioase,* adîncită prin grefa menită să susțină determinarea conținută în complementul de mod al construcției citate : *Și-s cusute cu mătase.*

Exemplele citate arată că poetul nu se mulțumește cu simpla substituție metaforică. El o prelungește pe aceasta prin alte metafore adiacente. Acest procedeu, împreună cu acel al sinonimiei și al metaforelor sinonime, descrise mai sus, completează unul din aspectele cele mai izbitoare ale stilului lui Arghezi : exuberanța lui verbală și imagistică. Poezia românească nu oferă un alt exemplu asemănător al unei astfel de exuberanțe. Caracteristica aceasta trebuie neapărat reținută pentru a înțelege una din direcțiile stilistice ale poeziei (dar și ale prozei) românești în epoca dominată de influența lui Arghezi. Desigur, înrîurirea lui Arghezi este mult mai întinsă ; ea a lucrat deopotrivă în domeniul vocabularului, al sintaxei, al formelor prozodice, dar, pe lîngă aceasta, abundența verbală și metaforică este una din trăsăturile prin care poetul a acționat cu mai multe rezultate asupra contemporanilor și urmașilor lui.

B. SCRIITORI STRĂINI

ARTA LUI RABELAIS[1]

În primele decenii ale veacului al XVI-lea, dar cu o întîrziere de cel puțin o sută de ani față de Italia, societatea franceză atinge un stadiu al dezvoltării ei, a cărei expresie literară devine Renașterea și umanismul.

[1] Cu prilejul comemorării marelui scriitor, la 400 de ani de la moartea sa.

Burghezia țării ajunge la o conștiință de sine, la un fel al său propriu de a se afirma, care cere o altă cultură decît aceea a evului mediu și al feudalității, orientate acum spre declinul lor. Există numeroase semne ale noii îndrumări. Cunoașterea antichității face mari progrese prin lucrările lui Guillaume Budé, ale lui Etienne Dolet, Pierre de la Ramée, ale eruditilor din familia Estienne, prin traducerile lui Amyot. Este vremea în care Etienne de la Boétie scrie celebrul său *Discurs asupra servitudinii voluntare* sau *Contre-Un* (1548), viguroasă invectivă contra tiraniei. Într-o epocă însîngerată de luptele religioase apar moraliști plini de umanitate ca Michel de l'Hospital. Știința intră în faza experimentală. Bernard Palissy face mari descoperiri în științele naturii, aplică studiul chimiei la agricultură, întemeiază geologia și face sforțări eroice pentru a înzestra Franța cu noi tehnici manufacturiere. Dar prin toate aceste semne ale unui avînt înnoitor, un om și o carte întruchipează timpurile noi. Omul este François Rabelais, medic și umanist. Cartea lui este *„Gargantua și Pantagruel"*.

S-a arătat deseori tema acestei cărți, tendințele ei, vasta știință a autorului și caracterul enciclopedic al lucrării sale, multe probleme fundamentale pe care le atacă și soluțiile lor, aît de expresive pentru vremea cea nouă. *Gargantua și Pantagruel* este monumentul cel mai de seamă al Renașterii franceze și, în această calitate, își păstrează actualitatea în toate epocile de înnoire, bucuroase să recunoască în ea un izvor și un model de inspirație, un aliat peste secole a tuturor năzuințelor către înălțarea condiției omenești. Dar, pe lîngă toate acestea, se mai pot adăuga unele considerații despre mijloacele artistice ale acestei cărți, despre modul alcătuirii sale, despre figura omului în cuprinsul ei, despre tradițiile literare pe care le continuă și le îmbogățește, despre felul ei de a folosi instrumentul obștesc al limbii, despre particularitățile stilului ei. Temele acestea sînt numeroase și prezintă un mare interes. În cadrul acestei mici contribuții, ele nu pot fi decît schițate, dar lucrul poate fi făcut astfel încît în analiza unora din procedeele artistice ale lui Rabelais să se recunoască expresia pe care a dat-o el conținutului și tendințelor sale ; om al secolului al XVI-lea și al Renașterii, francez din Chinon, descendent al unui neam de țărani trăind de multă vreme în acea veselă regiune de podgorii, medic și umanist, rătăcitor pe drumurile Franței și ale Italiei, cleric abătut de la regulă, entuziast al științei, îmbogățită acum mai mult decît în alte secole anterioare, iubitor de viață liberă și voioasă, temperament senzual și de o mare vitalitate ; o întocmire umană cum au fost atîtea în vremea lui și care, exprimîndu-se pe sine, și-a exprimat epoca.

Privit în cadrul general al literaturii, romanul comic și satiric *Gargantua și Pantagruel* este o povestire cu uriași, dezvoltarea unei cărți populare a vremii, renumitele *Cronici gargantuine*. Povestirile cu uriași erau o moștenire a epocii medievale, care în cîntecele de gesta și în romanele

cavalerești produseseră figuri din cele mai populare, printre care și celebrul Fierabras, gigantul de cincisprezece picioare, rege al Alexandriei, care pustiește Roma și se războiește cu Carol cel Mare, dar este înfrînt de viteazul Olivier și primește botezul. Povestirea lui Fierabras era încă citită în Renaștere și, în general, figurile telurice și grotești ale uriașilor stîrneau un interes atît de mare, încît italianul Luigi Pulci compusese, în veacul al XV-lea, un poem eroi-comic în jurul unei perechi de uriași, Morgante și Margutte, foarte citit în acea epocă. Este cu neputință, ca în timpul repetatelor lui călătorii în Italia, Rabelais să nu fi luat cunoștință de poemul atît de admirat a lui Pulci. *Il Morgante maggiore*. Întîmplările uriașilor lui Pulci se încrucișează cu acelea ale paladinilor lui Carol cel Mare, dar aceștia din urmă sînt tratați în manieră ironică, devenită posibilă acum cînd asaltul împotriva vechii lumi feudale începuse și cînd eroii venerați ai cîntecelor de gesta puteau deveni personajele unor compoziții înveselitoare. Rabelais renunță la toate figurile slăvite ale poemelor eroice medievale, dar păstrează pe uriași, înfățișîndu-i în trei generații. Cele cinci cărți ale romanului lui Rabelais ne povestesc isprăvile lui Grandgousier, Gargantua și Pantagruel, bunicul, tatăl și nepotul, regi ai unor țări închipuite, ființe gigantice, mișcate de instincte și apetituri colosale, dar oameni ai timpurilor noi, cuceriți treptat de idealurile umanismului, întrupînd sistemul noii educații universaliste și armonioase, ridicîndu-se împotriva absurdei științe scolastice, împotriva sterilelor controverse religioase, a războaielor injuste ale feudalității, pentru frumusețea păcii și a științei, pentru libertatea omului, a cărui vocație este voioșia, plăcerea, solidaritatea umană și creația.

Este caracteristic faptul că, scriind o povestire cu eroi fictivi și oarecum supranaturali, Rabelais a pus în legătură cu ei probleme și au formulat idealuri ale timpului său. Îmbinarea ficțiunii cu realitatea se vădește ca una din metodele lui Rabelais și atunci cînd conduce fabulația sa în așa fel încît face ca aventurile eroilor săi să se desfășoare printre împrejurări și locuri ale Franței reale, în Paris, la universitatea pariziană, și în cartierul studenților, în localități bine determinate ale provinciilor franceze, la bîlciurile cunoscute, printre oamenii care trăiesc după moravurile și gusturile țării și ale timpului său. Cadrul fictiv al povestirii medievale este în chipul acesta umplut cu un conținut de observații reale, încît *Gargantua și Pantagruel* este socotit, cu drept cuvînt, drept unul dintre primele monumente ale realismului francez și european, adică ale literaturii nutrite de observația vieții și a societății.

Realismul începător a lui Rabelais a dat mai întîi o întrebuințare foarte personală limbii. Se știe că secolul al XVI-lea a alcătuit pentru graiul francezilor unul din restimpurile cele mai importante ale dezvoltării sale. Contactul cu Italia, țara burgheziei celei mai înaintate a vremii, produce un puternic aflux de termeni noi în domeniile cele mai variate, în științe, în arhitectură și muzică, în arta militară și navigație, în artele

aplicate, în comerț și industrie, în viața de societate, în domeniul vestimentar, în bucătărie și în atîtea alte sectoare ale vocabularului. Francezii n-aveau înainte de veacul al XVI-lea un cuvînt pentru rinocer, abia dacă auziseră de elefant, cunoșteau prea puțin pantera, gazela, maimuța, renul și tigrul. Rabelais mijlocește francezilor cunoașterea acestor animale exotice pe care le denumește prin cuvîntul comun sau neologisme care nu s-au putut menține. Vorbește de elefant și de rinocer, de tigri, de leoparzi și de hiene, dar maimuțele se mai numesc: cercopiteci, cinocefali și sfinoși. Puternicul avînt constructor al Renașterii deschide poarta unui mare număr de termeni ai arhitecturii.

Acum apar termenii tehnici: *arhitrave* (arhitravă), *corniche* (cornișă), *crotesque* (pentru grotesque) (grotesc), *frise* (friză), *piedestal, frontispice*, (frontispiciu), *obélisque* (obelisc), *colonne* (coloană), *chapiteau* (capitel), etc., toate provenind din influența italiană. Tot prin această influență se introduc termenii militari: *canon* (tun), *capitaine* (căpitan), *caporal, colonel, bastion, casematte* (cazemată), *cavalier* (cavaler), *parapet, espade*, (spadă), și *spadassin* (spadasin), *escorte* (escortă), *sentinelle* (santinelă), *stratagéme* (strategemă).

Termenii nautici apăruți acum în limba franceză sînt nenumărați. În limba comerțului și industriei se răspîndește acum *banque* (bancă),[1] o dată cu primele bănci pe care italienii le întemeiază în Franța, mai întîi la Lyon. *Lettre de change* (scrisoare de credit) este traducerea lui *lettera di cambie*. Viața de societate adoptă *curtisan* (curtezan) pentru *cortegiano*. În muzică apar *violon* (vioară), *cornet, bemol*, numele notelor etc. Am citat numai puține exemple. Un erudit compatriot al nostru, Lazăr Șăineanu (în „*La langue de Rabelais*“, I. II, Paris, 1922) a alcătuit întregul inventar al cuvintelor ajunse în întrebuințare comună a limbii franceze în secolul al XVI-lea, distingînd pe acelea pe care Rabelais le-a întrebuințat printre cei dintîi. Enorma bogăție și marea varietate a vocabularului rabelaisian denotă întinsul contact pe care acest născocitor de basme fantastice și grotești îl avea cu timpul și cu societatea sa.

Alături de fondul de cuvinte absorbite din influența italiană, în secolul al XVI-lea se mai introduce un mare număr de neologisme provenind din limbile clasice, neologisme grecești, dar mai cu seamă latinești. S-a produs deci în Franța Renașterii un curent asemănător cu latinismul în literatura română a secolului trecut, totuși în alte condiții și cu alte semnificații. În timp ce latinismul român a fost o mișcare de îndepărtare a limbii poporului, cu rezultatul posibil de a-l lipsi pe acesta de mijloacele de a-și însuși, cultura înaltă, latinismul și grecismul Renașterii franceze au fost tocmai expresia marelui avînt al vremii către însușirea culturii antice, aceea în care burghezia timpului găsea aliatul ei

[1] Cuvîntul este semnalat încă din secolul al XV-lea.

ideologic în lupta dusă împotriva feudalismului. Rabelais a introdus, singur sau împreună cu alții, un mare număr de neologisme latinești sau grecești, dintre care unele au rămas în limbă pînă în ziua de astăzi.

Plăcerea scriitorului de a forma cuvinte noi îl aducea uneori la lungi însușiri absurde de sunete, monștri verbali pe care este inutil să-i transcriem, pentru că nimeni nu-i poate citi. Alteori, el se joacă cu cuvintele existente, grupîndu-le sunetele în unități deosebite și obținînd astfel neașteptate calambururi. *Jeunesse* (tinerețe) stă alături de *jeu n'est ce?* (nu este joc); *service divin* (serviciu divin) este pus împreună cu *service du vin* (servici al vinului); *á propos* produce răstălmăcirea sonoră; *âpre aux pots* (grozav la oale) etc. Dar, nemulțumit cu sunetele articulate, scriitorul transcrie și pe cele nearticulate, gunguritul copiilor; *mon, mon mon, vrelon, von, von,* clănțănirea dinților de frică: *bébébé, bous, bous, bous!* Dresul vocii: *hen! ehen! hen!... hen, hen, hasch!*

Dispunînd de mijloace atît de întinse și de variate, Rabelais a scris o operă fără analogie în întreaga istorie a literaturii. Un roman. O satiră. O epopee comică. O enciclopedie bufonă. Povestind viața lui Gargantua, a lui Pantagruel și a tovarășilor lor, Rabelais folosește toate genurile literare ale prozei Renașterii: disertația filozofică, monologul și scena dramatică, portretul fizic și moral. Michelet a numit scrierea lui Rabelais un haos armonios. Firește, există o continuitate între diferitele cărți și capitole ale întregului, dar interesul cade mai ales asupra episodului, încît, extrăgînd oricare pagină din ansamblu, ești sigur că vei obține o unitate oarecum autonomă.

Scriitorul vorbește în numele său și pune pe alții să vorbească. Dar, în ambele ocazii, vedem cum cuvintele, substantivele, verbele și adjectivele i se prezintă în cantități enorme, în serii neistovite și este evidentă desfătarea pe care o simte trăgînd din plin din izvorul nesecat al limbii, adică din colosul tezaur al științei sale. Tovarășul lui Pantagruel, veselul student Panurge, laudă o mîncare care, ni se spune, desfată creierul, înveselește spiritele animale, bucură vederea, deschide pofta, delectează gustul, întărește inima, gîdilă limba, curăță fața, fortifică mușchii, liniștește sîngele, ușurează diafragma, răcorește ficatul, strînge splina, mlădiază rărunchii etc. (III. 2). Pagina alcătuiește foaia de observație a unui medic. Cînd Panurge, doritor să se căsătorească, pleacă împreună cu marele lui prieten să consulte pe Sibila din Panzoust, el o salută adînc [pe aceasta] și îi prezintă șase limbi de bou afumate, o oală mare de unt plină cu cușcuș, un burduf cu băutură, o fudulie de berbec plină cu caroluși (niște monede n.n.) bătuți de curînd; în fine, cu o reverență adîncă îi puse pe degetul mijlociu o verigă de aur, în care era minunat legată o piatră prețioasă din Beusse (III, 17).

Plecînd în călătoria lor pe mare cu atîți exploratori și conchistadori ai vremii, Pantagruel și Panurge întîlnesc un vas încărcat cu călugări

iacobini, iezuiţi, capuţini, ermiţi, augustini, bernardini, celestini, teatini, egnatini, cordelieri, carmi, minimi şi alţi sfinţi părinţi, care mergeau la conciliu pentru a descurca articolele credinţei împotriva noilor eretici. Cititorul care află că existau atîtea ordine monahale îşi spune că, fără îndoială, ele erau prea numeroase. Acumularea este unul din procedeele artistice mai des folosite de Rabelais. La tot pasul întîlnim lungi liste terminologice, şi atunci cînd aceste nomenclaturi prea abundente sparg cadrul, adică nu mai pot fi conţinute nici de povestire, nici de dialog, scriitorul le înşiră în coloană simplă sau dublă, ca un glosator sau ca un lexicograf. Rareori însă acumulările lui Rabelais au un simplu interes lingvistic ; de cele mai multe ori, ele posedă, după cum s-a văzut, o expresivitate şi manifestă o tendinţă satirică.

Interesant este de urmărit vorbirea personajelor atunci cînd scriitorul îşi dă silinţa să ne facă să le auzim pe ele, nu pe el. Punînd oamenii lui să vorbească, Rabelais a avut adeseori prilejul să satirizeze divagaţia pedantă şi ridicolă a discipolilor scolasticii. Iată, de pildă, pe magistru Janotus de Bragmardo, venit să-i ceară înapoi lui Gargantua clopotele pe care acesta le desprinsese din clopotniţa catedralei Notre-Dame, pentru a le atîrna la gîtul iepei lui uriaşe : *Mna dies*, domnule, *mna dies et vobis*, domnilor. Ar fi bine să ne daţi înapoi clopotele, căci ele ne sînt de mare trebuinţă. *Hen, hen, hasch !* Altă dată am refuzat parale bune de la cei din Londra în Cahors şi de la cei din Bordeaux în Bire, care voiau să le cumpere pentru calitatea substantifică a complexiunii elementare care este intronificată în terestritatea lor quidditative, în scopul de a extraneiza din jurul lumii şi vîrtejurile de deasupra viilor noastre, căci dacă pierdem băutura pierdem totul, şi simţ şi lege (I, 19). Gravul magistru Janotus este deci un individ superstiţios. El crede că sunetele clopotelor catedralei pot îndepărta furtunile. Janotus este şi cam beţivan. Omul atît de comun, cu idei atît de înapoiate, se exprimă însă cu tot fastul zadarnic al ştiinţei scolastice. El vorbeşte de calitatea substantifică, de natura quidditativă şi complică discursul său cu macaronismele obişnuite în jargonul studenţesc contemporan, pe care l-a notat italianul Folengo în *Opus macaronicum*, întrebuinţînd formele : a intronifica, a extraneiza, terestritate. Discursul lui Janotus este una din cele mai spirituale satire ale frazeologiei scolastice, pereseverînd în epoca umanismului. Satira vorbirii mecanice a studenţilor sorbonarzi, care era de fapt satira absurdei ştiinţe ce li se inculca, a obţinut unul din triumfurile ei cele mai spirituale în scena întîlnirii lui Pantagruel cu studentul limuzin, din care putem produce aici un fragment, păstrînd formele latineşti aberante ale vorbirii studentului, dar însoţindu-le în paranteze, de tălmăcirea lor atît de necesară : Într-o zi, nu mai ştiu cînd, Pantagruel, plimbîndu-se după masă cu tovarăşii lui dincolo de poarta prin care se intră în Paris, întîlni un student foarte drăguţ, care

venea pe acest drum. După ce se salutară, Pantagruel îl întrebă: „De unde vii prietene?“ studentul răspunse: „De la alma (buna), inclita (ilustra) și celebra academie care este vocitată (numită) Luteția.“ „Ce vrea să spună?“ întrebă Pantagruel pe unul din oamenii săi. „Vrea să spună că vine de la Paris.“ „Așa? înțelese Pantagruel. Vii deci de la Paris? Și cu ce vă treceți timpul, voi, domnii studenți, acolo?“ Studentul răspunse: „transfertăm (traversăm) Sequana (Sena) la dilucul (în zori) și la crepuscul; deambulăm (ne plimbăm) prin compitele (răspîntiile) și quariviile (încrucișările de drum) urbei; despumăm (expectorăm) verbocinația lațială (limba latină) și ca niște verisimili (adevărați) amorabunzi (îndrăgostiți) captăm benevolența omnijudecătorului, omniforului și omigenului sex feminin...“ Auzind aceasta Pantagruel se miră: „Ce dracu de limbă e asta? Mă jur pe Dumnezeu că ești un eretic“. Studentul se apără de această învinuire, continuînd să se exprime în limbajul lui macaronic. Dar cînd Pantagruel pierde răbdarea și-l apucă de gît, strigîndu-i: Am să te învăț eu să vorbești, studentul înfricoșat, începe să se vaite în limba lui de acasă, în graiul limuzin. S-a întîmplat că, după cîțiva ani, nefericitul student limuzin a murit, făcîndu-l pe Rabelais să vadă aici o răzbunare „divină“, aplicată acelora care nu vorbesc ca toată lumea (II, 6). Studentul limuzin vorbea, de fapt, ca latiniștii noștri. Vocabularul lui are analogii în dicționarul lui Laurian și Massim, iar satira lui Rabelais amintește pe a lui Odobescu cînd a compus *Prandiul academic,* executînd același gest de apărare a poporului față de cercurile reacționare care voiau să-l excludă de la izvoarele culturii, izolîndu-se ele însele, cu trufie, în știința lor atît de zadarnică.

Alteori, Rabelais transcrie însă vorbirea obișnuită a oamenilor în dialoguri de un mare firesc. Printre personajele pe care Panurge le consultă pentru a se lămuri dacă trebuie sau nu să se însoare, este și filozoful Trouillogan.

Iată dialogul dintre ei: „Credinciosule prieten, lampa a ajuns în mîna d-tale. D-ta se cuvine să răspunzi acum. Trebuie sau nu trebuie Panurge să se însoare?“ „Și una și alta“, răspunse Trouillogan. „Cum adică?“ întrebă Panurge. „Așa cum ai auzit“, răspunse Trouillogan. „Ha, ha, ha. Așa ne-a fost vorba?“ zise Panurge. „Zi mai departe. Trebuie sau nu să mă însor?“ „Nici una nici alta“. răspunse Trouillogan. „Să mă ia dracu, zise Panurge dacă nu cad pe gînduri: și să mă ia de-a binelea, dacă te pricep. Așteaptă! Iacă, o să-mi pun ochelarii la urechea stîngă, ca să te aud mai bine“ (III, 35). Replicile se urmează deci rapide și promte, în limba cea mai naturală. Cititorul care străbate acest dialog, ca și atîtea altele risipite pe toată întinderea operei, îl presimte pe Molière. Dar apropierea unui nou stil dramatic devine încă mai evidentă în acele dialoguri în care autorul, oprindu-se de a mai interveni

într-un fel, nici măcar pentru a mai arăta ce personaje anume au luat cuvîntul, ne dă scene dramatice propriu-zise, bune să fie aduse îndată pe scenă.

Vorbind sau punînd să se vorbească astfel, Rabelais a întruchipat caractere variate, o întreagă galerie de tipuri: pe giganții umaniști Gargantua și Pantagruel, pe veselul, doctul și istețul Panurge, pe înțeleptul Epistemon, pe stufosul poet Remingrobis, pe voinicul călugăr și om de nădejde, fratele Jean, și pe atîția alții, într-o abundență extraordinară. Ca în *Comedia umană* și în *Război și pace*, tipurile lui Rabelais sînt neobișnuit de felurite. Pentru a le zugrăvi, monologul și dialogul sînt numai unele din mijloacele folosite. Altele li se adaugă. Ceea ce sare mai întîi în ochi este chiar numele lor. Aceste nume sînt sau porecle, sau alegorii, acestea din urmă compuse din rădăcini împrumutate limbilor clasice. Porecle sînt Bragmardo (de la *bragmard* = prohab) sau Humevesne; alegorii sînt: Epistemon (învățatul), Ponocrates (puterea muncii), Panurge (omul care știe să facă totul). Picrochole (fiere amară) etc. Unele din alegoriile onomastice ale personajelor sale le explică Rabelais însuși. Așa, de pildă, pe acea conținută în numele lui Pantagruel, pe care îl compune din grecescul *Panta* = tot, și arabul *hagaren* = însetat, Pantagruel este deci „atotînsetatul“, „preaînsetatul“.

După ce și-a botezat oamenii, Rabelais ni-i înfățișează. Și, firește, ceea ce izbește mai întîi este enorma lor dimensiune și colosul manifestărilor lor. Gargantua acoperă cu limba lui o întreagă armată, atîrnă clopotele catedralei Notre-Dame de gîtul iepei lui, înghite pe o foaie de salată mai mulți pelerini, care scobesc apoi cu toiegele lor măselele gigantului. mănîncă și bea cantități greu de închipuit, dar și studiază toate științele lumii, citește biblioteci întregi, practică toate artele frumoase și pe pe toate cele ale îndemînării și forței fizice. Universalitatea lui de om al Renașterii este o universalitate colosală. Chiar și tovarășii giganților, oameni de dimensiuni și proporții comune, uimesc prin vigoarea și apetiturile lor neobișnuite. Fratele Jean luptă singur cu întreaga armată a feudalului abuziv, regele Picrochole. Știința ca și poftele lui Panurge sînt incomensurabile.

Rabelais nu se mulțumește să-și închipuie oamenii lui. El îi vede în carne și oase, în amănunțimea concretă a înfățișării, în particularitățile lor fizice, prin care străbate sensul general al tipului lor. Iată cum îl vede întîia oară Pantagruel pe Panurge: Într-o zi, Pantagruel, plimbîndu-se în afară de oraș, către mănăstirea sfîntului Antoniu, discutînd și filozofînd cu oamenii lui și cu unii studenți, întîlni un om cu statură frumoasă și elegantă în toate liniile corpului său, dar jalnic rănit în diferite locuri și atît de jerpelit, încît părea că abia scăpase de o haită de cîini (II, 9). Această nenorocită, dar onorabilă creatură va manifesta treptat laturile cele mai curioase ale unui caracter omenesc. Este una din

plăcerile cele mai mari ale cititorului să urmărească felul în care se construiește treptat personajul lui Panurge, umanist și orator dibaci, vesel tovarăș de petreceri, dar om fără scrupule, parazit, șarlatan, superstițios, răzbunător și totuși poltron, un reprezentant al studențimii declasate a vremii. Ruda lui bună este Falstaff a lui Shakespeare. Pentru a pune în picioare un caracter atît de complex, scriitorul va însoți potretul fizic cu pictura caracterului, aceasta din urmă obținută însă nu prin analiză, ci prin înfățișarea felului în care insul vorbește, acționează și gîndește. Omul este privit deci nu numai din afară, dar și dinăuntrul lui, în realitatea proceselor lui intelectuale și afective. Nici un scriitor al Renașterii, înaintea lui Rabelais, nu arătase atîta pătrundere în înțelegerea vieții interioare a omului. Printre trăsăturile de caracter a lui Panurge se numără și nehotărîrea lui. Iată cum ne-o înfățișează Rabelais, în scena în care îl face să dezbată împreună cu Pantagruel problema căsătoriei lui: „Pantagruel nu da nici un răspuns. Panurge continuă și zise cu un adînc suspin: „Doamne, ai ascultat hotărîrea mea de a mă însura, dacă, din fericire nu vor fi toate căile închise, astupate și ferecate. Vă implor, în numele dragostei ce mi-ați purtat-o întotdeauna, spuneți-mi părerea voastră". „Dacă ai aruncat o dată zarurile, răspunse Pantagruel, dacă ai derectat-o și ai luat o hotărîre fermă, să nu mai vorbim de asta; rămîne numai să treci la fapte". „Așa e, zise Panurge, dar n-aș vrea să făptuiesc fără sfatul și părerea voastră". „Sînt de această părere și te sfătuiesc să te însori", răspunse Pantagruel. „Dar, zise Panurge, dacă ați fi de părere să rămîn precum am fost, fără să mai întreprind nimic nou, mi-ar plăcea mai bine să nu mă însor". „Atunci nu te însura", îi răspunse Pantagruel. „Așa e, zise Panurge, dar v-ar plăcea să rămîn toată viața mea fără tovărășia conjugală? Este scris: *Vae soli!* Omul singur este lipsit de ajutorul de care se bucură bărbații însurați". „Atunci însoară-te în numele Domnului", îi răspunse Pantagruel. „Dar dacă, zise Panurge, nevasta mă înșală, după cum știți că e acum moda, o să-mi ies din țîțîni și o să-mi dau sufletul..." „Atunci nu te însura, răspunse Pantagruel, căci sentința lui Seneca este adevărată fără excepție: Ceea ce ai făcut altora este sigur că o să ți se facă și ție..." „Dar dacă-mi iau o femeie cinstită și rușinoasă?..." „Atunci însoară-te, pentru Dumnezeu!" etc. (III, 9). Deliberarea intimă este redată aici cu măiestrie. Este însă deliberarea unui caracter nehotărît, inapt pentru toate formele acțiunii și care nu urmărește de fapt închegarea unei hotărîri, ci evitarea ei și repulsia pentru faptă. Ne vom convinge de acest aspect al firii lui Panurge atunci cînd îl vom urmări în timpul furtunii pe mare, cînd va da toată măsura poltroneriei lui. Înfățișarea stărilor afective prin care trece Panurge în această ultimă împrejurare, chipul în care se succedă în sufletul lui frica, deznădejdea, lașitatea, dar și insolența finală, cînd primejdia a trecut, alcătuiesc unele din paginile cele mai măiestrite ale întregii narațiuni rabelaisiene.

Oamenii, astfel evocaţi în înfăţişarea lor exterioară şi în înfăţişarea lor lăuntrică, sînt puşi să acţioneze, devin personajele unor întîmplări. Mişcarea, în povestea lui Rabelais, întocmeşte unul din triumfurile cele mai de seamă ale artei sale. Dacă mişcarea este meritul cel mai de seamă al artei epice, cum fără îndoială că se poate susţine, atunci Rabelais este unul din cei mai mari poeţi epici ai lumii. S-ar putea cita în această privinţă descrierea iepei lui Tapecoue, speriată de băieţii lui Villon, sau lupta fratelui Jean cu trupele lui Picrochole, care invadaseră şi pustiau via mănăstirii, sau atîtea alte scene, care ne întîmpină la tot pasul. Dar în episoadele amintite, ca şi în altele asemănătoare, zugrăvirea mişcării este oarecum impusă de natura temei tratate. Are deci o valoare ilustrativă superioară, o pagină în care conţinutul de fapt este mai restrîns, dar în care este cu atît mai remarcabilă prezentarea relaţiilor dintre personajele în scenă, a reacţiunilor lor, a gesturilor executate şi pe care povestitorul le notează cu o mare precizie. O astfel de pagină este aceea în care ni se povesteşte anecdota următoare: La Paris, la birtul de la Petit Châtelet, în faţa grătarului unui grataragiu, un hamal îşi mînca pîinea la fumul unei fripturi şi o găsea, cu această mireasmă, nespus de gustoasă. Grătaragiul îl lasă în pace. La urmă cînd hamalul îşi înghiţise toată pîinea, grătaragiul îl apucă de guler şi ceru să-i plătească fumul fripturii sale. Hamalul spunea că nu-l păgubise de nici o bucată de friptură şi că, neluîndu-i nimic, nu-i datora nimic. „Fumul de care era vorba se ridica în sus şi se pierdea; nimeni nu auzise vreodată, cît e de mare Parisul, să se vîndă fum de friptură pe stradă". Grătaragiul răspundea că nu e datoria lui să hrănească hamalii şi că, dacă nu va fi plătit îi va lua samarul. Hamalul puse atunci mîna pe băţ şi voi să se apere. Cearta a fost mare. Toţi gură-cască din Paris alergară să vadă ce s-a întîmplat. Tocmai se găsea acolo bătrînul bufon al regelui, Joan cetăţean al Parisului. Zărindu-l, grătaragiul îl întrebă pe hamal: „Vrei să asculţi de ce-o hotărî nobilul ghiduş Joan?" „Da, pe toţi sfinţii", răspunse hamalul. Atunci bătrînul Joan, după ce ascultă cearta lor, îi ceru hamalului să-i dea din punga lui cîţiva bănuţi de argint. Hamalul îi puse în palmă un philippus. Bătrînul Joan îl luă şi-l aşeză pe umărul stîng ca şi cum i-ar fi încercat greutatea, apoi îl bătu de palma mîinii stîngi ca şi cum ar fi vrut să audă dacă e din metal bun, apoi îl lipi de ochiul drept ca şi cum ar fi vrut să vadă dacă e bine marcat. Totul fu făcut pe cînd adunarea de gură cască tăcea şi grătaragiul aştepta cu încredere, iar hamalul îşi pierdea nădejdea. În fine, Joan aruncă bănuţul pe grătar, făcîndu-l să sune de mai multe ori. Apoi cu maiestate prezidenţială, ţinîndu-şi în mînă bastonul lui cu panglici şi acoperindu-se cu scufa lui cu urechi de hîrtie, tuşi bine de două ori şi rosti cu voce tare: „Curtea hotărăşte că hamalul, care şi-a mîncat pîinea cu fumul fripturii, l-a plătit cinstit pe grătaragiu cu sunetul banului. Curtea ordonă deci ca fiecare să se ducă la casa lui, fără alte cheltuieli de judecată, după cum se şi cuvine" (III, 37). Totul este

văzut în această scenă și totul este în mișcare. Grupul actorilor principali se detașează din mulțime : îi vedem pe rînd cum se ceartă, cum i-se cere bufonului regal să intervină ; vedem gesticulația acestuia, chipul în care el cîntărește moneda, cum o bate în palmă, o privește și o face să sune pe grătar ; apoi cum se înveșmîntă cu insignele sale de bufon și rostește ingenioasa lui sentință. Un regizor ar putea aduce această narațiune pe scenă. Desfășurarea acțiunii și jocul actorilor este complet indicat.

Pe lîngă mișcare, stilul lui Rabelais posedă una din calitățile lui cele mai eminente în preciziunea viziunii lui. Nici un gest, nici o mișcare nu sînt numai denumite, ci sînt complet descrise, pînă în cele mai mici amănunte ale lor. Cînd este vorba de o mișcare corporală, mașina anatomică a omului ne este arătată funcționînd cu toate pîrghiile ei. Iată descrierea educației fizice a lui Gargantua. Acesta se ia la trîntă, aleargă, sare, se cațără pe un zid, înoată, se azvîrle în apă și vîslește. Cum face însă toate aceste acțiuni din urmă ? Înoată unde-i apa mai adîncă, cu fața în jos, pe spate, pe o rînă, cufundat cu totul în apă, numai cu picioarele sau cu o mînă în aer, ținînd o carte și traversînd Sena fără s-o ude, sau ținîndu-și mantia în dinți, cum făcea Iulius Cezar. Se saltă cu o mînă într-o barcă, se aruncă de aici în apă, cu capul înainte ; atingea fundul, săpa stîncile, se scufunda în abisuri și prăpăstii. Se înapoia apoi în zisa barcă, pe care o conducea cu repeziciune sau mai încet, în direcția curgerii apei, în contra curentului, o oprea la stăvilare, ținea cîrma cu o mînă, cu cealaltă se lupta cu o lopată mare, întindea vela, se cățăra pe frînghiile catargelor, alerga pe cerge, aranja busola, desfășura pînzele în vînt, strunea cîrma (I, 23). În fața ghicitorului Nazdecabre, pentru a-l aduce să priceapă întrebarea, Panurge îi face următoarele semne : Cască mai multă vreme și, căscînd, făcea în fața gurii cu degetul gros al mîinii drepte semnul literei grecești numită tau, repetîndu-l de mai multe ori. Ridică apoi ochii către cer și-i învîrti în cap, întocmai ca o capră care leapădă fătul ; în timpul ăsta tușea și suspina adînc. Nazdecabre îi răspundea : Ridică mîna stîngă în aer și ținu degetele strînse în pumn, în afară de degetul gros și de degetul arătător, apoi uni ușor unghiile lor (III, 20). Nazdecabre voia să spună că Panurge trebuie să se însoare. Pentru a explica în ce mod o invectivă poate ușura pe un om mînios, Panurge face următoarea comparație : Îmi pare rău să-ți spun că păcătuiești, căci mi se pare că înjurînd, precum înjuri, îți face bine la splină, așa cum unui spărgător de lemne îi face bine și-i aduce mare ușurare atunci cînd cineva, aproape de el, îi strigă la fiecare lovitură : *han !* Tot așa un jucător de popice este mirificamente ușurat cînd n-a azvîrlit bila bine și cînd un om de spirit, lîngă el, apleacă și întoarce capul și trunchiul înspre partea în care bila, dacă ar fi fost bine aruncată, ar fi atins popicele (IV, 20). Dar nu numai mișcările corpului omenesc sînt evocate cu această precizie, pe care nu o vor mai regăsi decît după secole marii realiști ai veacului al XIX-lea, dar și miș-

cările naturii. Descrierea furtunii pe mare este renumită : Deodată marea începu să se umfle și să intre în tumult din fundul abisului, valuri puternice să bată coastele vaselor noastre ; mistralul, întovărășit de ucigătoare vijelii, să sufle printre antenele noastre. Cerul începu să tune din înălțimi, să fulgere, să lumineze, să plouă și să azvîrle cu grindină ; aerul să-și piardă transparența, să devină opac, tenebros și obscur, astfel încît lumina nu mai venea decît de la fulgere, scîntei și ruperi ale norilor înflăcărați (IV, 18). Puterea lui Rabelais de a reține și de a reproduce impresiile primite de la lumea sensibilă a fost una din cele mai mari pe care le cunoaște literatura. Realitatea se oglindește în imaginația lui cu o mare forță și un mare relief.

Întocmai ca alți mari scriitori ai Renașterii, ca Boccaccio, ca Cervantes și Shakespeare, Rabelais este în mare măsură îndatorat folclorului. Narațiunea lui se hrănește din snoavele poporului, din cîntecele poporului, ale căror refrene revin adesea sub condeiul lui, din basmele din care împrumută nu numai temele, dar și formulele inițiale și finale, nenumărate imagini. Asocierea uriașilor cu tovarășii lui, capabili să-i ajute în împrejurări grele, este o schemă a basmului popular. Într-un rînd, ni se povestește vechea snoavă țărănească, reluată de la Fontaine, despre chipul în care a fost păcălit dracul de un țăran care i-a cedat mai întîi ce va crește sub pămînt, dar a semănat grîu, apoi ce va crește deasupra pămîntului și a semănat napi (IV, 46). Cîntecul lui Rocochet, amintit într-un rînd, este basmul cu cocoșul roșu, cunoscut și de români. Un personaj, Carpelin, poate intra nesimțit într-un loc, ca pasărea, nu este atins de săgeată, poate călca pe spicele grîului sau pe iarba pajiștilor fără să le îndoaie (II, 24). În sfîrșit proverbele apar la tot pasul. După maniera acumulativă, pentru o singură situație se invocă zeci de proverbe. Despre neghiobi ni se spune : se ascunde de ploaie în apă, spun tatăl-nostru al maimuțelor, se întorc la oile lor, duc scroafa la păscut, gonesc cîinele înaintea leului, pun căruța înaintea boilor, se scarpină unde nu-i mănîncă, mănîncă mai întîi pîinea albă, potcovesc greierii, se gîdilă să rîdă, văd musca în lapte, bat tufișurile, dar nu prind păsărelele, iau bășici drept felinare, prind berzele dintr-o săritură, sar de la cocoș la măgar etc. Știința rabelaisiană a proverbelor este enormă. L. Șăineanu a inventariat-o, împreună cu nenumăratele ecouri de care creația lui Rabelais s-a folosit.

Rabelais prezintă analogii cu un scriitor de-al nostru, cu Ion Creangă. Aceeași situație a realismului și la acest scriitor, cu observații asupra vieții și societății neraportate totdeauna la cadrul lor firesc, același apel la folclor, multe procedee stilistice comune. Oșlobanu din *Amintiri*, Gerilă, Păsări-Lăți-Lungilă și Setilă din *Harap Alb* sînt rude apropiate cu Grandgousier, cu Gargantua și Pantagruel. Verva povestitorului moldovean amintește pe a scriitorului renascentist francez. Același temperament robust, mișcat de mari pofte ; același rîs gigantic. Îi unesc,

de asemenea, unele resentimente și lupte cu vechea școală îndobitocitoare, cu ipocrizia clericilor. Nu lipsește nici plăcerea de a acumula referințele, proverbele sau cuvintele, ca atunci cînd amintește multele unelte ale lui Pavel Ciobotaru sau mărfurile de tot felul din dugheana jupînului Ștrul. În sfîrșit, un dar asemănător de a nota mișcarea și de a vedea cu precizie lucrurile, oamenii și situațiile. Desigur, Creangă nu pune marile probleme de cultură pe care le aduce în discuție înaintașul lui, într-o epocă de mari transformări ale orînduirii sociale. Dar ambii scriitori ne aduc același mesaj al încrederii în viață și în popor, un mesaj de care, atunci cînd își croiesc un drum nou, au nevoie toate societățile tinere, toate societățile care se găsesc în momentele revoluționare ale progresului lor.

DESPRE CONSTRUCȚIA ANEI KARENINA DE TOLSTOI

La o nouă lectură a *Anei Karenina* de Tolstoi, am notat cîteva observații cu privire la compoziția acestui roman. Despre fondul lui ideologic s-a scris mult și cu multă pătrundere. Problema realizării lui artistice a rămas însă vacantă în literatura noastră critică. Este însă o întrebare vrednică de a fi urmărită, aceea relativă la chipul în care, pornind de la fondul ideologic general, Tolstoi izbutește să obțină o operă de artă particulară și concretă. Măiestria sciitorului stă în puterea acestei dezvoltări, deopotrivă cu aceea a plantei care din substanțele minerale ale solului desface floarea ei specială. Există o „gramatică" a formelor artistice, fără raportare la semnificațiile pe care acestea le poartă. Cine izbutește însă să înțeleagă cum din atitudinea generală a scriitorului față de societate și viață ia naștere creația lui determinată, cercetătorul ajuns să surprindă legătura rădăcinilor cu floarea mi se pare că a pășit mai aproape de scopul interpretării literare.

Printre diferitele procedee ale realizării artistice m-am oprit la problema compoziției, pentru motivul că aceasta trece drept un element atît de abstract, încît o părere destul de răspîndită o socotește capabilă de a fi întrebuințată de oricine și pentru orice fel de conținut. Compoziția este partea arhitectonică a unei opere literare, produsul îmbinării diferitelor ei episoade într-o totalitate coerentă. Dar dacă este arhitectură, compoziția ar fi oarecum indiferentă față de cuprinsul operei : o casă poate fi locuită de oricine. O astfel de idee cu privire la compoziție și-o făceau artiștii și teoreticienii Renașterii atunci cînd recomandau compoziția piramidală pentru orice fel de tablouri. În realitate, așa-zisa compoziție piramidală stă și ea în legătură cu anumite tendințe ale epocii care a folosit-o și cu motivele plastice pe care artistul le trata. Dar aici vom căuta să notăm cîteva observații cu privire la relația dintre compo-

ziția romanului *Ana Karenina* și tendințele lui mai adînci. Comparația cu cealaltă mare lucrare epică a lui Tolstoi, cu *Război și pace*, ne deschide în acest scop o primă cărare.

S-a afirmat uneori că *Război și pace* n-are un subiect propriu-zis. *Război și pace* cuprinde un număr atît de mare de personaje și episoade, împrumutate societății rusești de la începutul veacului trecut, încît pare a răsfrînge această societate în întreaga ei vastitate. Un „subiect" este însă o figură special tăiată în pînza vieții, o configurație determinată de oameni și evenimente. Niciodată programul realismului, adică al literaturii întemeiate pe observația societății, n-a fost aplicat mai integral, într-o singură operă, ca în cazul lui *Război și pace*. Este deci foarte greu să se reproducă „subiectul" acestui roman. Lucrul este însă posibil, într-o mult mai mare măsură, pentru *Ana Karenina*. Narațiunea urmărește aici soarta a două grupuri principale de personaje. Karenin-Ana-Vronski și Levin-Kitty. Pe de o parte căsătoria care se desface a lui Karenin și a Anei, urmată de eșecul tragic al acesteia în sforțarea de a-și găsi un drum al vieții alături de Vronski — un caz tipic pentru situația proprie a oligarhiei administrative și militare a Rusiei țariste din a doua jumătate a veacului trecut, în care prejudecata socială, falsa onoare, continuă să aibă o putere atît de mare. Alături de tragedia Anei se profilează unirea stabilită cu oarecare greutate, între Levin și Kitty, pereche sănătoasă, cucerind, treptat și în lupte destul de grele, viața cea adevărată. Ambele personaje sînt reprezentanți ai acelei categorii sociale către care, în epoca de după desființarea iobăgiei se îndrepta întreaga simpatie a lui Tolstoi, nobili generoși și intelectuali „coborîți în popor", după cum suna formula vremii. Măiestria scriitorului stă în puterea lui de a practica legături între termenii marelui contrast zugrăvit, de a evoca plinătatea vieții înfățișate. În jurul forțelor principale se anină figurile de a doua mărime și episoadele secundare. Conflictul Karenin-Ana se repetă oarecum în acela dintre Oblonski și Dolly. Dar pe cînd cel dintîi se rezolvă prin sinuciderea Anei, în mod radical și tragic, potrivit puterii prejudecăților, a eticii de clasă a personajelor interesate, cel de-al doilea conflict sfîrșește în compromis, în acord cu felul de a fi și situarea socială a lui Oblonski, „liberal" din epicureism, poltronerie și comoditate interioară. La stînga tuturor acestora stă fratele lui Levin, Nicolae, declasat protestatar, „nihilist" al vremii, vestind lumii lui adevăruri teribile. Alte multe figuri și întîmplări se adaugă acestora. Dar cu toată marea abundență a figurației și povestirii în *Ana Karenina*, acțiunea romanului nu se întinde la fel de vast ca în *Război și pace*, adevărat fluviu revărsat în cîmpie. Profilul subiectului este aici mult mai precis. De unde provine deosebirea semnalată ?

Dacă ținem seama de faptul că în momentul istoric în care se plasează acțiunea romanului *Război și pace*, antagonismele sociale erau temporar slăbite de invazia armatelor napoleoniene, care a strîns într-un același

elan masele populare și patrioții din sînul nobilimii ruse, vom înțelege de ce Tolstoi a putut în *Război și pace* să plimbe o oglindă prin fața întregii societăți ruse și să culeagă o imagine relativ unitară în vastitatea și multiplicitatea ei. *Război și pace* este o frescă în care e zugrăvit un episod măreț din istoria unei națiuni într-un efort eroic. În roman deslușim admirația și nostalgia lui Tolstoi pentru o epocă trecută de glorie națională. *Ana Karenina* se raportează însă la o fază ulterioară, cînd întreaga orînduire socială a Rusiei se clătina și urma să se prăbușească în curînd. Între 1875 și 1877, cînd apare romanul, antagonismele sociale se întețiseră în Rusia. *Ana Karenina* prinde ecoul acestor antagonisme și frămîntări sociale. Comentînd vorbele lui Levin din *Ana Karenina: La noi toate s-au răsturnat și abia acum se așază din nou* Lenin, într-unul din articolele pe care i le-a consacrat lui Tolstoi, recunoaște aici *agera caracterizare a perioadei dintre 1861 și 1905.* În încrucișarea opiniilor, scriitorul face să se audă propriul lui glas și înalță un steag. Contrastele societății rusești deveniseră în momentul acesta atît de acute, încît multe spirite ale vremii simțeau revoluția apropiindu-se. Tolstoi însuși, scriind lui Strahov în 1878, în legătură cu afacerea Vera Zasulici, o caracterizează drept *o prevestire a revoluției.* Acestui moment social, bogat în contradicții, ca și poziției proprii scriitorului care începea să deosebească în societatea din jurul său pături menite iremediabil descompunerii de altele susceptibile de însănătoșire, acestor condiții le corespude organizarea binară a romanului, cu cele două acțiuni principale ale sale. Tocmai pentru că în contradicția pe care o zugrăvește, Tolstoi afirmă o atitudine și sugerează un drum, el dă alternanței Karenin-Levin caracterul unei comparații pilduitoare. Compoziția romanului, prin gruparea simetrică a personajelor și faptelor, prin limpedea lui structură, este deci forma vizibilă a semnificației lui.

Cele două acțiuni ale *Anei Karenina* nu sînt însă prezentate în continuitate și nici paralel. Evenimentele romanului nu se unesc într-un „lanț", nici nu aleargă alături, ci se împletesc într-o „țesătură". Există motive interioare și pentru această particularitate a structurii. Scriitorul conduce firul unui episod pînă la un anumit moment și revine apoi în timp, pentru a depăna un alt fir ; îl reia pe cel dintîi și-l îmbină cu al treilea și al patrulea etc. Așa, povestirea conflictului dintre Oblonski și Dolly este întreruptă de ivirea lui Levin, apoi de aceea a lui Vronski și a Anei, dar este reluată după aceasta. Dacă cineva și-ar da osteneală să studieze ordinea capitolelor în *Ana Karenina,* ar putea să lămurească mai de aproape structura complicată, împletită, a romanului, „țesătura" lui. Deosebirea dintre „lanț" și „țesătură" este aceea dintre tehnica mai veche a „povestirilor" și romanul modern. Tolstoi oferă o dată cu *Război și pace* și *Ana Karenina* romanele cu textură stufoasă. Momentul trecerii către noua tehnică este asemănător în muzică, cu acel al înaintării de la melodia străveche către polifonie și contrapunct. Noua tehnică

era determinată nu numai de complexitatea superioară a viziunii, dar și de nevoia de a opune tezele, pentru a executa un gest în favoarea uneia dintre ele. Mereu mai angajată în lupta socială, literatura își găsea în noul tip de compoziție forma ei adecvată. Aceeași particularitate a structurii corespunde și faptului că lumea pe care *Ana Karenina* o descrie, deși intrată în procesul disoluției, nu ajunsese încă în acest stadiu. Ezitările personajelor, frămîntările lor intime, dovedesc divergențele care sfîșiau aristocrația vremii. Kitty se îndreaptă la început către Vronski, dar se unește în cele din urmă cu Levin. Acesta își găsește propriul lui drum de viață, smulgîndu-se din vechea lui lume. Nicolae Levin se desprinde tragic din aceasta. *Ana Karenina* este romanul unei societăți în criză, și întrepătrunderea capitolelor, subliniind contradicțiile și conflictele care agită și opun diferitele direcții sociale corespund acestei împrejurări.

Ordinea întrețesută a capitolelor răspunde și nevoilor motivării psihologice. Astfel, după seria capitolelor în care ni se relatează întîmplările care au hotărît-o pe Kitty să părăsească drumurile străine și convenționale și să se întoarcă în Rusia pentru a găsi o cale proprie, pornită din inima ei, urmează capitolele închinate procesului analog traversat de Levin. Levin și Kitty execută același gest al îndepărtării de cadrele artificiale care despart pe om de problemele lui personale. Pentru a sublinia valoarea soluției propuse, scriitorul îi face pe eroii săi să poposească pe aceleași poziții, în ciuda întîmplărilor care-i despărțise atîta vreme. Unirea lor devine acum posibilă. Cele două fire separate ale narațiunii converg deci, din necesitatea motivării psihologice. Structura țesută a romanului se justifică și prin aceste necesități.

În fine, felul în care Tolstoi alternează capitolele, pentru a ne face să pătrundem mai adînc în intimitatea morală a personajelor, pune în lumină încă o dată realismul expresiv al artei sale. Iată scena alergării de cai, văzută atît din unghiul apropiat al lui Vronski, care frînge spinarea calului cu acest prilej, cît și din cel al privitorilor mai depărtați. Anticipînd metode ale regiei cinematografice, care n-au putut rămîne neinfluențate de tehnica marilor realiști, Tolstoi alternează punctele de vedere, schimbă ceea ce în cinematografie se numește „planul mediu“ și „planul general“. Asistăm adică la scena alergării și a căderii lui Vronski chiar în locul unde ea se întîmplă, apoi din perspectiva privitorilor din tribune, printre care se găsește și Ana. Deplasarea către acest punct de vedere nu-l face însă niciodată pe Tolstoi să evolueze către psihologism. *Ana Karenina* nu devine niciodată roman „psihologic“ sau de „analiză“, în genul unora din convenționalele romane ale vremii. Tolstoi rămîne tot timpul povestitor. El nu va spune niciodată : *în momentul acesta în sufletul Anei se iscă un sentiment ciudat.* Impresia produsă de căderea lui Vronski este evocată numai de reacțiile exterioare ale Anei, de strigă-

tul, de neliniştea ei fizică, de comportările ei faţă de prietena Betty, faţă de soţul ei etc. Ana apare aici în aşa-zisul „plan apropiat" al montajului cinematografic. „Analiza psihologică" era totuşi la modă către sfîrşitul veacului trecut, aşa cum erau penele de struţ şi rochia pînă la pămînt. Credinţa timpului era că realitatea se rezolvă, la urma urmei, în stările subiective ale conştiinţei, încît autorii care, după nararea faptelor, ajungeau la detalierea proceselor sufleteşti, voiau să dea impresia de a fi ajuns în fine la aspectele esenţiale. Această procedare, fruct tardiv al idealismului l-a amuzat odată pe Caragiale. Întreruperea povestirii, în favoarea analizei, spunea Caragiale, face ca actorii unei scene să încremenească la fel cu Tezeu răpunînd pe Minotaur în grupul lui Canova. Tolstoi nu sare însă niciodată în afară de curentul neistovit al vieţii şi împrejurarea aceasta explică interesul neostenit cu care îl citim.

IV. FORME POETICE

O FORMĂ POETICĂ RARĂ

În *Columna lui Traian*, I, 16 (30 aprilie 1870), B. P. Hasdeu publică balada *Vornicul Iancu Moţoc*, povestind împrejurările în care acesta a fost decapitat la Lemberg. Balada are o formă neobişnuită, care ne-a oprit. Transcriem aici primele ei strofe :

„La Cetatea Leov, în ţara leşească,
Va tăia călăul pe-un Român fugar ;
Curge tot poporul, lacom s-o privească —
Lacom s-o privească, că-i un lucru rar.

Solul din Moldova, trimis ca să ceară
Marfa cumpărată : capul cel tăiat,
Stă cu nerăbdare mai curînd să piară —
Mai curînd să piară omul vinovat.

Mii şi mii de glasuri se pornesc deodată,
Ca şi cînd oraşul izbucnea de foc ;
Vine ! vine ! vine ! şi-nsfîrşit s-arată —
Şi-nsfîrşit s-arată vornicul Moţoc.

Dînsul alungase pe trei Domni din ţară,
Dînd apoi cununa unui venetic,
Care-n holda noastră, ne-mblînzită fiară —
Ne-mblînzită fiară, nu cruţa nimic".

Poezia continuă astfel cu alte opt strofe, în care ultimul emistih al celui de-al treilea vers este repetat ca primul emistih al versului următor. Ne-am întrebat de unde provine acest mod de organizare a strofei,

care alcătuiește în tot cazul o formă poetică destul de rară? Fără să putem spune de cîte ori apare în literatură, este evident că repetarea semnalată constituie un gest verbal curent. Desigur, ea nu poate fi de loc asemănată cu versurile-ecou ale lui V. Hugo în *La Châsse du Burgrave (din Ode și balade): Daigne protéger notre Châsse,/ Châsse/ De monseigneur Saint-Godefroi / Roi ! // Si tu fais ce que je désire, / Sire, / Nous t'édifierons un tombeau, / Beau*; versuri pe care cu bună dreptate V. Ghiacioiu, editoarea lui C. Negruzzi în colecția „Clasicilor români comentați", le indică drept modelul acelora pe care prozatorul moldovean le atribuie personajului Adalgița din nuvela *Au mai pățit-a și alții* („Curierul de Ambe-Sexe", II, 11): *Cuprinsă de un trist necaz/ Az/, Priveam amurgu-ntunecat, /Cat,/ Și văd că dintr-un nour des/ Es/ Mulțime de draci fioroși/ Roși./ Toți se pun împrejurul meu ! /Eu/ Ce-o să știu face de-acum ?/ Cum,/ De-aci să pot al meu să scap/ Cap*. Macedonski s-a amuzat și el să construiască astfel de jocuri de cuvinte în *Ecourile nopții*, pe care (în „Literatorul", I, 1880, 3) le recomandă drept un exemplu al dibăciei sale de versificator: *Inima-mi ce se îmbată,/ Bată,/ Bată căci beat de amor / Mor ! // Pe brațe-mi iată se-nclină / Lină ; / Viața să-mi ceară i-aș da, / Da ! // Afară sînt nori, furtună / Tună ! /În casă, pace și traiu ! / Raiu ! // Cu buzele-n foc brunite, / Unite, /Nu mai formăm amîndoi / Doi* etc. În ambele aceste exemple, repetările au o simplă valoare de virtuozitate, versificatorii izbutind să găsească înțelesuri noționale noi sub identitatea sunetelor și să constituie cuvinte cu înțeles deplin din silabele finale ale vocabulelor anterioare. Repetările lui Hasdeu au însă un alt înțeles stilistic, asupra căruia nu este de prisos să întîrziem o clipă. Dar, mai înainte, o altă formă a repetiției, deosebită în esența ei, trebuie amintită. Vechile tratate de retorică au cunoscut și ele repetarea de cuvinte, în funcțiunea de legătură între propoziții sau fraze, așa-zise *anafora*. Anafora este însă numai repetarea unui cuvînt sau a unui grup de cuvinte la începutul a două propoziții succesive, cu scopul de a stabili legătura între ele, ca în exemplul pe care îl culeg din I. Minulescu, în mica sa poemă *Sosesc corăbiile*, unde fiecare din cele trei strofe începe cu aproximativ aceeași asociație de cuvinte: *Sosesc corăbiile ... Sosesc cu pînzele umflate ... Sosesc din larg, misterioase*. Scriitorul care a dat o mai întinsă întrebuințare efectului stilistic al anaforei a fost Ch. Peguy, ale cărui litanii nu ostenesc să reia același început de strofă. Iată o parte a suitei a IX-a din lungul poem *La tapisserie de Sainte Geneviéve et de Jeanne d'Arc*: *Comme Dieu ne fait rien que par compagnonnage / Il fallut qu'elle vît ces mauvais compagnons / Les Anglais, les Francais, les traîtres Bourguions / Dépecer le royaume ainsi qu'un apanage ; // Il fallut qu'elle vît ce monstreux ménage. / Et lés gibets poussant comme des champignons, / Et le mué et le toit el l'angle des pignons / Tout dégouttants du meurtre et du sang du carnage ; // Il fallut*

Getanț

qu'elle vît tout ce maquinonnage, Les cadavres tout nus serrés en rang d'oignons, / Les blessés mutilés traînés sur leur moignons,/ Les mort et les mourants dérivant à la nage etc. Poema continuă astfel cu alte douăzeci și opt de strofe, debutînd cu asociația *Il fallut qu'elle vît,* cu tot atîtea valuri uriașe succedîndu-se cu monotonie și producînd o impresie adormitoare a conștiinței, nelipsită totuși de măreție monumentală. S-a spus că anafora are mai mult o funcțiune gramaticală, decît stilistică. Totuși, așa cum o folosește Peguy aproape în toate operele sale în proză și versuri, ea se însoțește și cu un anumit răsunet afectiv, deși altul decît acela pe care îl posedă repetarea în balada lui Hasdeu. Acesta din urmă nu repetă pentru a manifesta virtuozitate, nici pentru a mijloci legătura dintre propoziții, nici pentru a produce, prin insistență acumulare, impresia monumentalității. Hasdeu repetă pentru a marca o mișcare pasionată. Repetiția este la el un aspect al vehemenței discursului. Bazele psihologice ale acestui efect de stil sînt ușor de identificat. Sub influența unei emoții oarecare, vorbitorii se opresc uneori în fața unei expresii care li s-a prezentat în chip spontan și pe care o repetă, fiindcă li se pare potrivită, adaptată fericit stării sufletești care îi domină în acel moment. Scriitorii care au notat graiul viu, au remarcat uneori acest efect stilistic. Deschid volumul I al *Operelor* lui M. Sadoveanu și citesc la începutul nuvelei *Cozma Răcoare : „Era strașnic om, Cozma Răcoare ! Cînd zic Cozma parcă văd, iată, parcă văd înaintea mea un om întunecos, călare pe un cal murg ; mă țintesc doi ochi ca oțelul, văd două mustăți cît două vrăbii . . . Strașnic Român ! Călare, cu flinta în spate și cu un cuțit de-un cot, ici, în chimir, la stînga așa l-am văzut totdeauna.* Narațiunea povestitorului este subliniată deci de repetarea anumitor cuvinte : *parcă văd, strașnic Român,* adică a acelora în care se depune toată emoția amintirii și admirației lui. Un alt exemplu la fel de limpede spicuiesc în *Romanță fără muzică* de I. Minulescu : *Nu-i nimeni, nimeni să ne vadă și să ne-auză —/ Nu pleca./ Dă-mi degetele-ți inelate să le sărut ca și-altădată, / Dă-mi degetele-ți inelate* etc. Repetarea cuplului *degetele-ți inelate* arată bine punctul în care se concentrează emoția poetului. Poetul care a speculat însă în chipul cel mai fericit repetările afective a fost Edgar Poë, în poeme ca *Ulalume,* unde împletirea propozițiilor repetate produce magice efecte de intensificare afectivă ; *„Cerurile erau de cenușă și grave ; / frunzele erau crispate și mohorîte, / frunzele erau pieritoare și mohorîte. / Era noapte în solitarul octombrie / al anului meu cel mai uitat. Era foarte aproape de întunecatul lac Auber / în cețoasa regiune mijlocie Weir, / era acolo, aproape de umeda mlaștină Auber, în pădurea cutreierată de stafiile din Weir. // Acolo, odată, de-a lungul unei titanice alei de cipreși / rătăceam cu sufletul meu / pe o alee de cipreși cu Psyche, sufletul meu, /. Era în zilele în care inima îmi*

era vulcanică / întocmai ca rîurile vulcanice de zgură care se rostogolesc / întocmai ca lavele de pucioasă care se rostogolesc la poalele Yanekului, / în climatele extreme ale polului boreal, / care gem în timp ce se rostogolesc la poalele Yanekului, / în regiunile polului boreal". Este destul de greu de descris în ce constă efectul acestor repetări în forma unor ușoare variații. La Peguy, repetiția producea acumularea ciclopeeană de blocuri azvîrlite unele peste altele. La Poë, repetiția determină fuziune, fluiditate. Poema lui Peguy ne strivește prin monumentalitate, dar blocurile care o compun rămîn oarecum exterioare unele altora. La Poë, fragmentele trec unele într-altele, punctele de rezistență dintre ele cedează, se topesc și conștiința încearcă o impresie de ușurință înaripată. Dar la Hasdeu ? Efectul repetărilor la Hasdeu este retoric. Poetul insistă pentru a întări impresia și problema lui este să repete cuvintele sau imaginile mai puternice prin ele însele. Izbutește el întotdeauna ? Expresiile repetate sînt necontenit bine alese ? Un imitator din epocă al autorului baladei *Vornicul Moțoc* ne oferă prilejul de a aprecia riscurile unei întreprinderi ca aceea a lui Hasdeu. Este vorba de uitatul versificator Ciru Economu, care în „Revista contimporană" din 1 octombrie 1873, iscălește o poezie intitulată *Maica Zalina*, sub incontestabila influență formală a baladei lui Hasdeu :

„Zidul tot e-n negru îmbrăcat. E seară.
Clopotele-n aer se jelesc amar ;
Sfeșnice de aur cu făclii de ceară,
Cu făclii de ceară ard lîngă altar.

În mijlocul tristei monastiri s-ardică
Catafalcul jalnic de postav cernit ;
Pe el stă sicriul cu cruci de panglică,
Cu cruci de panglică alb împodobit.

Și-mprejur suspină lumea grămădită
Printre stîlpi, prin stane, pe pietrele reci,
Căci maica Zalina, starița iubită,
Starița iubită doarme pentru veci.

Cu mîinele-n cruce, albă de paloare,
Zalina stă-ntinsă într-al ei linţol ;
Lîngă ea, -n genunche, treizeci de fecioare,
Treizeci de fecioare plîngînd fac ocol.

Dar acum de-odată sgomotu-ncetează,
Pe amvon un preot se urcă ușor,
Își drege-ntîi glasul, ș-apoi cuvintează,
Ș-apoi cuvintează astfel spre popor".

Dar în timp ce se desfăşoară oraţiunea preotului lăudînd puritatea defunctei, Maica Zalina, care se trezise din moartea-i aparentă, îşi mărturiseşte păcatul vieţii, în faţa adunării cuprinse de groază :

„Într-această clipă, tăindu-şi vorbirea,
Un ţipăt de spaimă, groaznic, fioros,
Lung, fără de nume, zgudui zidirea,
Zgudui zidirea de sus pînă jos.

Căci maica Zalina, dreaptă, -ntr-ale sale
Vestminte de moarte, c-un aer nespus,
Printr-un gest teribil, pe patu-i de jale,
Pe patu-i de jale se sculase-n sus.

Şi-ntinzînd spre preot mîna sa nervoasă,
C-un glas de sepulcru, surd, nedefinit,
— Minţi, strigă, părinte, sînt o ticăloasă,
Sînt o ticăloasă ş-am păcătuit".

Poema de un efect comic irezistibil, îşi datoreşte acest nefericit efect, nu numai fabulaţiei atît de melodramatice, dar şi faptului că emistihul repetat nu conţine mai niciodată expresii cu adevărat patetice, aşa încît reduplicările *făclii de ceară — făclii de ceară, cruci de panglică — cruci de panglică, treizeci de fecioare — treizeci de fecioare, ş-apoi cuvintează — ş-apoi cuvintează* etc. fac impresia unui ac de gramafon care nemai înaintînd pe placă, melodia rămîne pe loc şi trilurile cîntăreţului se prelungesc mai mult decît se cuvine. La Hasdeu este cel puţin evidentă intenţia ca repetarea emistihului să sugereze ceva din vehemenţa simţirii.

Izbuteşte el oare totdeauna s-o facă ? La emulul său, Ciru Economu, problema pare că nici nu se pune şi, lipsit de orice scop şi semnificaţie, procedeul repetării emistihului final al unui vers la începutul versului următor devine inevitabil ilariant. Dar parcă nici Hasdeu nu ne menţine toată vremea serioşi.

PROBLEMELE METAFOREI

I. A. ORIGINEA METAFOREI

Printre diferitele figuri ale vorbirii distinse de vechea poetică, metafora este desigur aceea care a trezit în mai mare măsură interesul cercetătorilor. Metafora este poezia însăşi. *„Fără apercepţie metaforică, poezia încetează să mai fie poezie"* scrie un estetician modern, E. Elster (*Prinzipien der Literaturwissenschaft,* II, 1911, p. 137). Foarte de timpuriu s-a

înțeles că silindu-ne a afla originile metaforei, funcțiunile pe care le îndeplinește și structura ei, putem spune că ne-am însușit cunoștințele esențiale în ceea ce privește izvoarele poeziei, rolul ei în ansamblul spiritului și forma ei caracteristică. Metafora este rezultatul exprimat al unei comparații subînțelese. Cînd cineva numește în chip metaforic pe leu „regele pustiei", el exprimă rezultatul comparației dintre ființa regelui și a leului : după cum regele ar fi cel mai de seamă om printre semenii săi într-o societate anumită, tot astfel leul printre celelalte animale ale deșertului. În ce moment al dezvoltării spirituale a omului este oare executat acest transfer de la o noțiune la alta, care ne permite a exprima pe una din ele prin cealaltă ? Ce nevoi spirituale au putut determina pe oameni să adopte acest mod impropriu al exprimării ? Termenul metaforic care se substituie celui propriu este în parte identic cu acesta din urmă și în parte deosebit de el. Dacă ar fi identitate absolută între cei doi termeni, n-ar putea exista nici un motiv aparent care să ne facă a prefera pe unul din ei celuilalt. Dacă ar fi completă eterogenie între cei doi termeni, n-ar fi cu putință apropierea lor. Dacă posibilitatea îmbinării acestor doi termeni deosebiți există totuși, este aici un semn că alți termeni, rămași neexprimați, mijlocesc și impun apropierea. Metafora are deci o structură adîncă, vrednică a fi cercetată. Literatura în legătură cu problemele metaforei este foarte abundentă. În mica cercetare de față ne-am propus a reda esențialul dezbaterilor purtate în această privință, pe care dorim a-l spori cu acele vederi îndreptățite atît de considerarea critică a vechilor teorii cît și de un nou examen al faptelor de expresie corespunzătoare.

Aristoteles a descris metafora și spețele ei, dar nu s-a întrebat în ce moment și din ce nevoi a apărut ea mai întîi. Una din primele păreri antice în această privință apare la Cicero *(De oratore*, III, p. 38), care arată că metafora s-a ivit cu necesitate dintr-o anumită indigență a limbii. Lipsind expresiile proprii pentru noțiunile pe care experiența în creștere a oamenilor le făcea necesare, aceștia au trebuit să denumească noile noțiuni prin expresii vechi. Dar, adaugă Cicero, după cum veșmintele au apărut din nevoia de a ocroti corpul împotriva frigului, dezvoltîndu-se mai tîrziu în podoabe, tot astfel metafora impusă la început de lipsurile limbii a devenit mai apoi un obiect al desfătării retorice. Explicația lui Cicero a rămas multă vreme aceea a autorilor de poetice și retorice. Amintirea nevoilor care au impus metafora altădată pare totuși să se fi atenuat cu timpul, încît în secolul al XVIII-lea, Giambatista Vico socotește necesar să rectifice cu energie înțelegerea metaforei ca podoabă. În marea lui construcție de filozofie a istoriei *(Scienza nuova*, 1725), Vico distinge o fază poetică a spiritului omenesc anterioară aceleia filozofice, căreia îi aparțin modernii : prefigurație a vastelor scheme în legătură cu dezvoltarea spirituală a omenirii, stabilite de Condorcet

şi de Auguste Comte. În faza lor poetică, oamenii presupun un univers însufleţit, în care fiecare lucru este posesorul unei vieţi trupeşti şi sufleteşti, deopotrivă cu a noastră. Singurul mijloc al oamenilor vechi de a înţelege lumea şi de a-şi extinde experienţa era de a asimila obiectele noi ale acesteia cu acele date în propria experienţă a corpului şi a sufletului nostru. Vico este primul teoretician al animismului primitiv. Potrivit metafizicii primitive, oamenii sînt înclinaţi deci să denumească aspectele universului văzut prin cuvinte întrebuinţate la origine pentru realităţile corpului, vorbind, de pildă, despre *creştetul* sau *piciorul* unui munte, despre *gura* unui rîu, despre o *limbă* de mare sau despre *sînul* ei, despre *braţul* unui fluviu, despre o *vînă* de apă, despre *măruntaiele* pămîntului, despre cerul care *rîde* ş.a.m.d. Orice metaforă este în chip esenţial o personificare. Pe toate treptele dezvoltării lor, oamenii n-au cunoscut cu adevărat decît ceea ce au putut produce ei înşişi. A cunoaşte un lucru înseamnă a-l putea produce din propria ta spontaneitate[1]. Această doctrină îl făcea pe Vico să susţină că singurele ştiinţe valabile sînt istoria şi matematica, adică acelea în care spiritul cunoaşte obiectele pe care le-a creat el însuşi. Aceeaşi năzuinţă stă la originea ştiinţelor primitive, în care lucrurilor străine li se atribuie o viaţă şi pasiuni deopotrivă cu ale omului. Aşa apar miturile şi, printre ele acele mici mituri care sînt metaforele. Cine compară vechea explicaţie ciceroniană relativă la originea metaforei cu aceea a lui Vico nu poate să nu observe însemnata îmbogăţire a ideilor obţinută de acesta din urmă. Pentru Cicero, metafora era produsul unei operaţii logice, un simplu transfer de noţiuni, în timp ce pentru Vico ea este rezultatul unei alte mentalităţi decît aceea a noastră, a unei mentalităţi prelogice. La temelia metaforei, ne învaţă Vico, stă o înţelegere deosebită a lumii, o metafizică proprie primei faze a civilizaţiei omeneşti, care înrudeşte poezia primitivă cu celelalte produse ale spiritului uman pe aceeaşi treaptă a dezvoltării lui.

În acelaşi fel, Karl Marx *(Enleitung zur Kritik der politischen Oekonomie)* va arăta că înţelegerea mitologică a lumii, prezentă în toate produsele artei vechi, este produsul primei relaţii a omului cu forţele naturii, stăpînite de el în această primă fază prin simpla lui fantezie ; un produs care va dispărea îndată ce stăpînirea forţelor naturii va deveni reală.

Metafora fiind rezultatul unui transfer logic de noţiuni, spiritul omenesc nu încetează, pentru Cicero, să producă metafore noi, în timp ce pentru Vico funcţiunea metaforică slăbeşte o dată cu depăşirea fazei prelogice, metaforele poeziei mai noi nefiind decît exerciţii retorice mai mult sau mai puţin ingenioase, cărora le va lipsi viaţa mai adîncă a primelor forme. Cine doreşte să afle poezia cea mai autentică trebuie aşadar s-o caute la vechile popoare, în eposurile homerice de pildă. În dezbaterea

[1] *A cunoaşte* înseamnă a te naşte împreună cu obiectul cunoaşterii, va spune Paul Claudel, care descompune în chip semnificativ cuvîntul, scriind *co-naissance.*

relativă la meritele anticilor şi ale modernilor în faptele culturii renumita *Querelle des anciens et des modernes,* pe care francezii o impun spiritelor europene încă de la finele veacului al XVII-lea, Vico, stă, în ceea ce priveşte poezia, de partea susţinătorilor celor vechi, totuşi pentru motive deosebite de cele ale clasicilor, un Boileau, un La Bruyére, un La Fontaine. Proeminenţa poeziei celor vechi nu rezultă, pentru el, din faptul că aceştia au găsit mai întîi acele modele ale gustului, fundate pe raţiune, pe care modernilor nu le rămîne decît să le imite. Poezia nu este pentru Vico o întreprindere a raţiunii, ca pentru Boileau, şi superioritatea întreruperilor ei vechi stă tocmai în faptul că ele se dezvoltă din spiritul preraţional şi prelogic al primei faze a civilizaţiei. Răsturnarea vechilor poziţii în mintea lui Vico este atît de radicală, încît el anunţă cu aproape o sută de ani mai înainte ceea ce va deveni gustul romantic, amator de folclor şi de expresiile naive, dar cu atît mai autentice, ale mitologiilor nordice sau ale poeţilor medievali, recitiţi acum cu un deosebit entuziasm. Totuşi, în plin romantism german, descoperirea epocală a lui Vico primeşte o mică modificare, de altfel neafişată ca atare. Pentru Jean Paul Richter *(Vorschule der Aesthetik,* 1812), metafora este produsul unei faze mai vechi a spiritului, totuşi nu al primei lui faze. În prima etapă a dezvoltării lui, omul trăia în strînsă comunitate cu natura. A trebuit ca această comunitate să se desfacă şi omul să se dezintegreze din natură, a trebuit să se producă o anumită înstrăinare între natură şi om, pentru ca acesta, în dorinţa de a o înţelege, să-i împrumute propriul său eu şi să obţină astfel primele metafore. Metafora este, aşadar, şi pentru Jean Paul personificare, dar nu ca un rezultat al primului moment al spiritului, ci al unui moment următor.

Toate aceste speculaţii asupra originii metaforei au avut incontestabilul merit de a fi pus problemele. Vechile metode însă au fost judecate cu timpul insuficiente. Noile lumini în problemele semnalate mai sus nu mai sînt cerute astăzi simplelor deducţii sau ipotezelor necontrolate cu privire la mentalitatea oamenilor de altădată, ci materialelor pe care le pun la dispoziţie şi le pot interpreta cu instrumentele lor moderne de investigaţie etnologii, lingviştii şi psihologii. Metafora fiind un fapt de limbă, energiile care au produs-o altădată trebuie să fie active şi astăzi. Studiul limbii ar putea să ne dea în această privinţă lămuririle necesare. Resortul expresiei fiind însă de caracter psihologic, nu este oare firesc să ne adresăm ştiinţei sufletului pentru a obţine explicaţiile căutate? Dacă este vorba apoi să investigăm originile, nu este natural să le căutăm în acele societăţi moderne care menţin alături de noi formele cele mai vechi ale civilizaţiei omeneşti, adică societăţile primitive? Etnologii au în această privinţă să-şi spună cuvîntul. Cît despre afirmaţia că în eposurile homerice am afla formele metaforice cele mai apropiate de originile lor, contribuţii interesante vom găsi, fără îndoială, în

cercetările filologilor clasici. Să urmărim deci soluţiile aduse de aceşti feluriţi specialişti în problemele pe care ni le-a lăsat moştenire vechea speculaţie.

B. PROBLEMA LINGVISTICĂ A METAFOREI

Nu o dată s-a produs raţionamentul potrivit căruia vechimea originară a metaforei ar rezulta din faptul că limbajul omenesc este prin esenţa lui metaforic, că toate cuvintele limbii sînt metafore. Apariţia metaforei ar fi deci contemporană cu limba, adică cu acea activitate a inteligenţei prin care umanitatea se diferenţiază şi îşi cucereşte treapta ei proprie în întreaga evoluţie a vieţii. *„Limba este prin excelenţă metaforică,* scrie Alfred Biese (*Philosophie des Metaphorischen,* 1893), *ea încorporează sufletul şi spiritualizează corporalul; ea este o imagine rezumativă şi analogică a întregii vieţi, întemeiată pe acţiunea reciprocă şi contopirea intimă a sufletului cu trupul; cuvîntul este viaţa intimă devenită sensibilă şi perceptibilă; exteriorul s-a interiorizat în el şi interiorul s-a exteriorizat".* Cuvîntul este produsul acelei lucrări de proiecţie simpatetică, alcătuind atît firea metaforei cît şi aceea a tuturor fenomenelor estetice, studiate din acest punct de vedere de teoreticienii epocii, un Lotze, un Friedrich şi Robert Vischer, un Volkelt şi atîţia alţii. Caracterul de metaforă simpatetică a tuturor cuvintelor limbii ar rezulta destul de limpede, dacă observăm mai întîi că toate cuvintele ei mai abstracte s-au format prin metaforizarea unor cuvinte concrete mai vechi. Este foarte uşor de recunoscut — observă Biese — în toţi termenii exprimînd acţiuni mai înalte ale spiritului transferul metaforic al unor acţiuni concrete. Astfel cuvintele germane *begreifen* (a înţelege), *urteilen* (a judeca), *sich vorstellen* (a-şi reprezenta), *entscheiden* (a hotărî) etc. s-au format prin deplasarea unor cuvinte concrete (*greitfen*=a apuca, *teilen*=a împărţi, *stellen* = a aşeza, *scheiden* = a despărţi etc.) de la înţelesurile lor primitive către noi înţelesuri, mai abstracte şi mai legate de viaţa interioară. Vrînd deci să denumească realităţi spirituale pentru care termenii lipseau, oamenii le-au asimilat cu anumite realităţi sensibile, denumindu-le pe cele dintîi prin expresia celor din urmă, adică printr-o operaţie de metaforizare. În acelaşi fel, atributele întrebuinţate la început pentru caracterizarea impresiilor sensibile au fost asociate apoi cu impresii morale, pentru a vorbi despre *căldura simţirii, tăria caracterului, dulceaţa sentimentului, asprimea moravurilor, uscăciunea spiritului, amărăciunea unei decepţii* ş.a.m.d. Încă înainte de Biese, poetul şi filozoful Sully Prudhomme, în lucrarea sa *De l'expression dans les Beaux-Arts,* 1882, a redactat un vast tablou al acestor atribute sensibile întrebuinţate, prin transfer metaforic, la caracterizarea stărilor morale, cu scopul de a dovedi întinsa măsură în care sînt folosite expresiile provenite tocmai din experienţa sensoriului inferior, tact, gust, miros, motricitate etc. Caracte-

rul metaforic al limbii mai rezultă din faptul — adaugă Biese — că fiecare cuvînt este o sinteză de înțeles și sunet ca în germană : *gelinde, hart, Blitz* sau în franceză : *piquer, frapper* etc., sau — am putea adăuga — ca în română : *ascuțit, aspru, zgomot, tunet* etc., unde sunetul cuvintelor subliniază înțelesul lor. Este aici o dovadă că toate rădăcinile vor fi fost la început simboluri sonore *(lautsymbolisch)* și că toate cuvintele s-au format prin transferul metaforic al unei impresii acustice. Genul cuvintelor nu este apoi o dovadă că ele s-au alcătuit prin asimilarea înțelesului lor cu ceea ce în aparența sensibilă a obiectelor repective putea apărea ca feminin sau viril ?

Caracterul metaforic al limbii a fost observat și de criticul și lingvistul francez Remy de Gourmont *(L'Esthétique de la langue française,* 1899): *„În starea actuală a limbilor europene,* scrie Gourmont, *aproape toate cuvintele sînt metafore. Multe din acestea rămîn însă invizibile chiar unor ochi pătrunzători ; altele se lasă descoperite oferind imaginea lor acelora care vor s-o contemple"*. Ceea ce adaugă Gourmont acestei constatări, care era a epocii, este că, printr-o necesitate psihologică destul de curioasă, limbile naționale cele mai felurite execută același transfer metaforic. Iată, de pildă, mica pasăre cu o coroană de puf pe cap, cunoscută în franțuzește sub numele de *roitelet* (adică un rege mic, regișor), grecii o numeau *basilicos,* latinii *regaliolus,* germanii *Zaunkönig,* englezii *Kinglet,* italienii *realtino* etc. În denumirea acestei păsări, un mare număr din popoarele vechi și noi au executat aceeași metaforă. *Lézard* este numele francez al șopîrlei. Termenul latin corespunzător, *lacertus,* înseamnă și un braț muscular. Mușchii unui braț au făcut deci latinilor impresia unei șopîrle și — prin transfer metaforic — aceasta a ajuns să-i denumească. Dar chiar cuvîntul latin *musculus,* care a dat în fr. *muscle* și în rom. *mușchi,* este obținut prin metaforizarea termenului propriu *musculus*=șoricel. Fr. *grue* înseamnă *cocor* și *macara* (mașina de ridicat greutăți). Într-una din accepțiunile lui, termenul este propriu ; în cealaltă, el este metaforic. Interesant este că același transfer metaforic l-au executat și germanii, care numesc pasărea *Kranich* și mașina *Krahn.* Cocoșului puștii, care este un cuvînt metaforic, germanii îi spun *Hahn ;* francezii îl numesc însă *le chien du fusil,* ca și italienii *cane,* în timp ce spaniolilor și portughezilor el le face impresia unei pisicuțe, *galilo, gatilho.* Berbecul nu este numai animalul, dar, prin metaforă, și mașina de război care izbea zidurile vechilor cetăți. Aceeași metaforă se găsește nu numai în fr. *bélier,* dar și în engl. *ram,* în ol. *stromram,* în sp. *ariete* etc. Fr. *railler* (a batjocuri) s-a produs prin metaforizarea lat. *radere* (a rade). Aceeași metaforizare s-a operat în cuvîntul german *scherzen* (a glumi), de la *scheren* (a forfeca, a tunde). Coapsa, în fr. *le flanc,* este metaforizarea lat. *flaccus* (moale), ca și germ. *Wieche* de la *Weihc.* Pupila, fr. *pupille,* este fata orfană pusă sub ocrotirea unui tutore,

dar și acea parte a ochiului în care se răsfrîng ca într-o oglindă imaginile externe. Amîndouă cuvintele vin de la lat. *pupilla*, diminutivul lui *pupa*, fetiță. Unul din aceste cuvinte este propriu, celălalt metaforic. Pupila oculară este deci — prin metaforă = fetița ochiului, ceea ce portughezii exprimă mai lămurit, cînd o numesc *menina do olho*. Exemplele lui Gourmont sînt încă mai numeroase, toate dovedind același lucru, caracterul metaforic al celor mai multe din cuvintele limbii, dar în același timp și vechimea operațiilor ei de metaforizare.

S-ar putea spune că toți lingviștii care au accentuat rolul metaforei în formarea cuvintelor au mers pe căile indicate de Vico. Cercetarea mai nouă a pus într-acestea în lumină faptul că metaforele au nu numai tendința să fie eliminate din limbă, transformîndu-se în termeni proprii, dar și faptul contrariu că multe din cuvintele care ne apar astăzi, la reflecțiune, ca niște metafore, au fost la origine adevărați termeni proprii. Iată, de pildă, cuvîntul *peniță*, fr. *plume* (pană). El face fără îndoială impresia unei metafore sau cel puțin a unei vechi metafore evoluate către înțelesul propriu. Totuși, după cum observă J. Vendryes (*Le langage. Introduction linguistique à l'histoire*, 1931), *„în limbajul curent, un cuvînt nu poate avea decît un singur înțeles în același timp. Fiind dat că o pană de gîscă a slujit odată drept instrument de scris, acela care a spus pentru întîia oară: (iau pana pentru a scrie) a întrebuințat cuvîntul pană în sensul de instrument și nu voia să facă o metaforă; auditorii săi n-au judecat altfel. Metafora este o comparație prescurtată. Pentru a fi apreciată, ea cere un efort care poate fi consacrat unui autor citit în ceasuri de odihnă, dar pe care n-ai timp să-l faci într-o conversație"*. Cuvîntul *pană, peniță*, poate face deci impresia unei metafore mai degrabă nouă, celor de azi, decît acelora care l-au întrebuințat pentru întîia oară.

O metaforă presupune alternarea în conștiință a două serii de reprezentări: 1) o serie a asemănărilor între realitatea desemnată în chip propriu prin cuvîntul respectiv și realitatea desemnată prin el în chip metaforic; 2) o serie a deosebirilor dintre cele două realități. Metafora este susținută psihologic de percepția unei unități a lucrurilor prin vălul deosebirilor dintre ele. Din punct de vedere logic, metafora presupune un grad relativ înaintat al puterii de abstracție, întrucît pentru a se produce mintea trebuie să execute o dublă operație de eliminare: mai întîi, ea trebuie să elimine din termenii apropiați prin transferul metaforic tot ceea ce fiind prea deosebit între ei ar putea împiedica unificarea, apoi, din caracterele asemănătoare, ea trebuie să rețină numai atît cît este necesar, pentru a nu stînjeni impresia deosebirii, restul trebuind să fie, de asemenea, eliminat. O unificare totală între doi termeni nu dă o metaforă. Metafora nu se produce decît atunci cînd conștiința unității termenilor între care s-a operat transferul coexistă cu conștiința deosebirii lor. Cînd un primitiv văzînd o locomotivă o numește balaur, el nu face o

metaforă. Locomotiva poate fi realmente un balaur pentru primitiv. Balaur pentru locomotivă este o metaforă numai pentru poetul modern care, denumind-o astfel, menţine conştiinţa asemănării dintre cele două aspecte, alături de conştiinţa diferenţei lor. Să considerăm unul din exemplele citate de Vico : cuvîntul *braţ* întrebuinţat în sens metaforic în expresia *braţul unui fluviu.* Primitivii, trăind în sfera metafizicii animiste, cînd au vorbit mai întîi despre *braţul fluviului,* n-au executat de fapt nici o metaforă. Partea cursului său, prin care fluviul atinge marea, putem presupune că era pentru primitiv un braţ adevărat. Expresia a devenit metaforică mai tîrziu, cînd faza animistă fiind întrecută şi inteligenţa crescînd în puterea ei de abstracţie, oamenii au fost în stare să elimine deosebirile care ar fi putut împiedica apropierea celor două aspecte, reţinînd totuşi din asemănările lor numai atît cît era necesar pentru a nu ascunde cu totul deosebirea. Între braţul în sens propriu şi braţul în sens metaforic există mai multe deosebiri : unul este o parte a unui organism viu, celălalt este o parte a unui agregat inorganic; unul are o mobilitate spontană, celălalt o mobilitate mecanică ; unul are sensibilitate, celălalt este insensibil etc. Prin operaţia (fie ea şi subconştientă) analizei, mintea trebuie să îndepărteze toate aceste deosebiri, mai înainte de a executa transferul metaforic. Între cele două „braţe" există însă şi asemănări : amîndouă sînt extremităţile unui întreg, prin care acesta stabileşte contactul cu exteriorul. Mintea trebuie să reţină aceste asemănări, pentru a se îndruma către obţinerea unei metafore. Dar nici singure asemănările nu trebuie să domine conştiinţa pentru a avea metaforă. Numai alternarea conştiinţei diferenţelor cu aceea a apropierilor, întemeiată pe operaţia logică a unei duble abstractizări, realizează metafora în înţelesul ei deplin. Analiza dovedeşte, aşadar, că metafora nu este un procedeu originar al spiritului (oricît de numeroase ar fi cuvintele limbii care ne fac azi impresia unor metafore), ci un procedeu mai tardiv, contemporan cu apariţia puterilor mai înalte ale inteligenţei. Cercetarea etnologică a dovedit şi ea că metafora, deşi apare în stadii destul de primitive ale societăţilor omeneşti, nu poate fi totuşi semnalată în primele lor faze.

C. PROBLEMA ETNOLOGICĂ A METAFOREI

Este o curiozitate a cercetării faptul că, pentru a identifica originea metaforei, s-a întîrziat atît de mult cu folosirea bogatelor materiale adunate de etnologia modernă. Lucrarea aceasta a fost făcută în cele din urmă de Heinz Werner, în *Wie Ursprünge der Metapher,* 1919, o operă apărută în seria de cercetări consacrate psihologiei evolutive, publicate de Felix Krueger *(Arbeiten zur Entwicklungspsychologie,* Leipzig, 1919). H. Werner începe prin a evidenţia graniţele destul de impre-

cise dintre noțiunile „origine“ și „dezvoltare“. O origine absolută nu este cu putință de stabilit, deoarece oricît de adînc am pătrunde în evoluția anterioară a formelor nu întîmpinăm decît dezvoltarea unor forme preexistente. Dezvoltarea este apoi punctată de ivirea unor forme noi, adevărate origini ale unor evoluții ulterioare. Astfel, în loc de a vorbi despre „origine“ sau „dezvoltare“, este mai potrivt a vorbi despre „transformarea motivului“ *(Motivwandlung)* unor forme rămase aparent identice. O astfel de transformare a motivului, în faptele de expresie pe care le trecem sub categoria metaforei, va urmări și Heinz Werner în cercetarea sa. Pentru buna orientare a cercetării, Werner simte nevoia să delimiteze mai întîi noțiunea metaforei. Din punct de vedere logic, ni se spune *„o metaforă este înlocuirea expresiei unei reprezentări cu o alta de un caracter mai mult sau mai puțin sensibil“*. Totuși, nu toate faptele de substituire a unei expresii prin alta sînt metafore, ci numai acelea care sînt întovărășite de conștiința că identificarea nu este absolută : *„conștiința unei incongruențe în identificare este o caracteristică esențială a metaforei în sens psihologic“*. Apariția metaforelor în idiomurile primitive este un fapt destul de ciudat, știut fiind că limbajul primitivilor se caracterizează mai mult prin diferențierea expresiilor decît prin identificarea lor. Astfel, în timp ce multe triburi primitive au cuvinte deosebite pentru diversele specii de papagali sau de nuci de cocos, ele n-au nici un termen general pentru papagal sau nuca de cocos. O primă și provizorie explicație a apariției metaforei la primitivi ar sta, așadar, în faptul că prin identificările ei înlocuiesc termenii abstracți într-un moment în care s-au ivit primele rudimente ale inteligenței abstractoare, în forma stabilirii unor raporturi sensibile între aparențe. Înainte de a putea semnala ivirea unor expresii verbale metaforice sau cel puțin asemănătoare cu acestea, este posibil a se indica o pregătire a metaforei pe treapta motorică, a spiritului, de altfel nu numai la oameni, dar și la animale. Un cîine începe să sară nu numai atunci cînd i se arată carnea, dar și oala în care carnea se găsește. Există deci un fel de metaforă a reacțiunilor, pe care Darwin o cunoștea bine atunci cînd explica anumite expresii ale emoțiilor. Werner ar fi putut aminti aici și renumitele experiențe ale lui Pavlov, în cursul cărora cîinii salivează nu numai la prezentarea unui aliment comestibil, dar și la sunetul clopotului asociat cu acea prezentare : o primă formă a ceea ce Werner numește pregătirea metaforei pe treapta motorică a spiritului.

Dincolo de aceasta există apoi o prefigurare a metaforei pe treapta emoțională a spiritului. Atunci cînd melanezii din Noua Guinee, pentru a exprima rușinea, spun „mă mușcă fruntea“ sau cînd negrii din Congo, pentru a exprima curajul, lipsa de frică, afirmă că „inima li se ține bine de coaste“, ei nu fac încă niște metafore, ci numai niște pseudometafore. Căci, pentru ca o metaforă să se producă, trebuie să existe conștiința unei diferențe dintre termenul exprimat și cel subînțeles, pe cînd aici avem

de-a face cu expresia proprie a unor senzații, în lipsa expresiei sentimentului încă nediferențiat în mod complet de conștiință. Rușinea este încă pentru primitivi o senzație în frunte și curajul o senzație în inimă, încît exprimîndu-le pe acestea primitivii nu construiesc de fapt o metaforă.

Pe o treaptă mai înaltă a spiritului, pe treapta lui intuitiv-conceptuală, apar acele expresii cu aparență de metaforă, pe care le produce lipsa de termeni proprii ai limbii, adică acea împrejurare pe care începînd cu Cicero, vechii teoreticieni o puneau la originea metaforei. Totuși, nici atunci cînd unii din indigenii Africii numesc locomotiva „hipopotam“ sau cînd desemnează foarfeca cu numele peștelui *pyranya*, ale cărui oase sînt întrebuințate de ei pentru operațiile tăierii, nu avem de-a face cu o metaforă propriu-zisă, deoarece și în aceste cazuri întîmpinăm expresia unei identificări a aparențelor, lipsită de conștiința însoțitoare a deosebirii lor. Fără să ia poziție declarată față de vechile teorii, Werner recunoaște totuși că speranța de a putea stabili originea metaforei în sărăcia idiomelor primitive rămîne de fapt neîmplinită. Dar cu toate că expresii ca acele semnalate în urmă nu sînt metafore propriu-zise, ele sînt totuși preexerciții inconștiente ale metaforizărilor autentice. Forma exprimării este de pe acum găsită și va trebui numai ca un nou motiv să i se substituie pentru a întîmpina metafora în adevăratul ei înțeles. Lucrul nu se produce însă nici pe treapta antropomorfică a dezvoltării spirituale.

Deși după cum am văzut la Biese, acțiunea proiecției simpatetice ar alcătui firea însăși a metaforei, este limpede că identificările antropomorfice nu sînt încă motivele hotărîtoare ale metaforizării. Astfel, cînd primitivul antropomorfizant atribuie animalului intenții și fapte omenești, el nu execută încă o metaforă, deoarece animalul nu este pentru el o ființă deosebită esențial de sine. Interpretarea antropomorfică a lumii nu este așadar o operație metaforizantă decît pentru punctul de vedere al omului de cultură, nu și pentru acel al primitivului. Este totuși sigur că în cursul evoluției, prin dispariția factorilor care împiedică conștiința diferențelor, pseudometaforele antropomorfice se vor putea dezvolta în metafore adevărate. Metafora, în sensul ei deplin, apare abia pe treapta numită de Werner treapta pneumatică a dezvoltării spirituale. Noul nivel este atins atunci cînd primitivul ajunge a concepe existența unei substanțe materiale, dar invizibile, care pătrunde orice obiect și se poate transmite. Această substanță, analoagă cu *pneuma* stoicilor, primește la melanezi numele de *mana*, la polinezieni pe acela de *atua*, la indigenii din Sumatra pe acela de *wakanda* sau *orenda*. Fiind transmisibilă, atingerea *pneumei* este interzisă, *tabu*, și atunci cînd avem de-a face cu o pneumă rea, primitivii simt față de ea teroare, și atunci cînd au de-a face cu o pneumă bună, ei resimt respect și venerație. Mortul, bolnavul, dușmanul, dar și regele sînt deopotrivă posesorii unor pneume

tabu și față de toate acestea primitivii încearcă sentimente împărțite. Mai mult decît atît, aceeași pneuma pătrunde nu numai obiectele propriu-zise, ființe sau lucruri, dar și pe cele care au avut o atingere cu aceasta sau care seamănă cu ele. Pe baza acestor reprezentări pneumatice apar primele metafore *reale*, adică cele obținute prin acțiuni și lucruri, procedeele magice. Astfel, pentru a provoca ploaie, indigenii din Australia centrală își umplu gura cu apă și o împroșcă apoi în juru-le și pe ei înșiși, închipuindu-și că pe această cale vor determina pneuma ploii să execute aceeași mișcare. În curînd, în locul materialului original apare copia asemănătoare a acestuia, posesoarea unei pneume identice. Așa, în Australia de sud, unele triburi execută operația de mai sus cu praf în loc s-o execute cu apă. În sfîrșit cuvîntul se asociază acțiunii, desigur pentru motivul că nu în toate operațiile magice realitatea dorită poate fi bine imitată printr-un lucru sau printr-o acțiune. Cuvîntul este de altfel posesorul unei pneume identice cu aceea a obiectelor pe care le desemnează și, prin această proprietate, unele cuvinte devin și ele tabu. După cum primitivul își ascunde părul sau unghiile tăiate pentru a nu fi folosite de adversari în acțiuni magice nefaste, tot astfel ei își ascund cu grijă numele. În Australia și Melanezia tabuizarea numelui este un obicei din cele mai răspîndite. De asemenea este tabu numele animalelor primejdioase sau al regilor, ca și acel al obiectelor care au același nume cu regele. Există și o tradiție a numelor tabu. Într-un trib de indieni din America de Nord un om se numea *tsa*=gîscă. Gîsca a fost atunci altfel numită de toți membrii aceluiași trib. Un melanesian nu mai voia să pronunțe cuvîntul *ima* (=casă), pentru că această silabă se găsea în numele nurorii lui, *Tavurima*. Pentru a evita pronunțarea cuvintelor tabu, primitivii întrebuințează felurite procedee, ca, de pildă, transformarea cuvintelor prin adăugarea anumitor silabe sau prin înlocuirea unora din ele. În ceea ce privește numele de persoane tabuizate, cuvîntul propriu este adeseori înlocuit printr-unul arbitrar sau printr-unul ales după o lege a contrastului, ca atunci cînd pe coasta Africii orientale indigenii numesc pe rege prin cuvîntul care în chip propriu înseamnă *sclav* (sau dimpotrivă), sau atunci cînd copiilor li se dau nume urîte, pentru ca demonii înfricoșați de sluțenia lor să-i evite. Dar afară de aceste substituiri inadecvate, unde în locul cuvîntului propriu tabu este întrebuințat fie un cuvînt mai general *(fructul ierbii* pentru *orez)*, fie unul mai special *(ascultător* pentru *ureche*, *suflător* pentru *vînt*, *picior scurt* pentru *porc*, *picior rotund* pentru *elefant* etc.), fie unul analogic (ca, de pildă, *galben* pentru *datorie de bani*, termenul mijlocitor al metaforei fiind cuvîntul *aur)*. Abia în aceste cazuri din urmă, identificarea termenilor se însoțește cu conștiința deosebirii lor, adică întîmpinăm adevărate metafore.

Cercetarea lui H. Werner ne dă astfel putința de a aprecia vechile teorii în lumina științei mai noi a psihologiei primitivilor. Această cercetare ne îndreptățește să considerăm metafora ca pe o apariție destul de veche a limbilor omenești, dar nu ca pe o apariție a primului moment, ci ca pe produsul acelei trepte mai înalte a inteligenței, în care puterile ei sporite ajung să cuprindă unitatea în varietatea fenomenelor sensibile, adică prima formă a conceptului abstract.



D. PROBLEMA COMPARAȚIILOR HOMERICE

Pentru a ilustra chipul de a gîndi al umanității în faza ei poetică, Vico citează pe Homer. Interpretarea viciană a eposurilor homerice este una din contribuțiile cele mai însemnate ale *Științei noi*. De unde pînă la Vico și chiar în vremea lui, după cum o dovedesc studiile și versiunile franceze ale doamnei Dacier, Homer trecea drept un autor *policé*, în care totul este conform cu rațiunea, Vico este cel dintîi care descoperă un Homer al unor faze preraționale, mai primitiv, dar posedînd o forță poetică cu atît mai mare (*Scienza nuova*, III). Părerea aceasta s-a impus de atunci cu o exclusivitate care are, la rîndul ei, nevoie de serioase cercetări. Găsim această părere la clasicii și romanticii germani. O întîmpinăm și la unii filologi moderni. Mai înainte însă de a o analiza în contribuțiile unora din aceștia, este necesar să observăm, împreună cu Remy de Gourmont, că Homer n-are metafore, ci comparații, și anume unele de un tip special, asupra căruia vom reveni. Desigur, metafora este o comparație prescurtată sau subînțeleasă. Totuși, din punct de vedere psihologic și din cel al originilor, metafora nu poate fi nicidecum asimilată cu comparația. S-ar putea chiar spune că rolul metaforei este să evite comparația. Primitivul pneumatizant care spune *făclie* în loc de *fulger* (exemplul este spicuit în cercetarea lui H. Werner) a instituit desigur o comparație între cele două aspecte, dar a pronunțat numele celei dintîi, pentru a evita expresia tabuizată a celui din urmă. Cînd interdicțiile tabuistice nu mai funcționează, metaforele nu dispar, dar ele sînt cultivate — printre altele — pentru plăcerea surprizei pe care o produc. A dezvolta o metaforă într-o comparație este ca și cum ai explica un cuvînt de spirit; tot farmecul ei s-ar compromite. Metafora este apoi produsul unei operații mai rapide a minții decît comparația. Cînd Eminescu scrie:

„Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă
Prin care trece albă regina nopții moartă"

înțelegem că poetul a stabilit comparația între *lună* și o *regină moartă*, fără să ne-o mai spună anume, și noi refacem comparația lui, fără să reproducem procesul logic al alăturărilor. Faptul că poezia mai nouă în-

trebuințează, în mod general, mai degrabă metafore decît comparații, este un semn că procesele noastre mintale sînt mai rapide. Gustul modern simte comparația ca pe o figură cam fastidioasă și preferă de aceea metaforele. Existența aproape exclusivă a comparațiilor în poemele lui Homer poate fi interpretată, fără îndoială, ca un semn al vechimii lui intelectuale și artistice, dar — după cum vom vedea — nu a primitivității sale.

Am amintit cît de adînc s-a înfipt în mintea modernilor părerea lui Vico despre primitivitatea lui Homer. Iată, de pildă, merituosul studiu al lui Hans Henning, *Das Erlebnis beim dichterischen Gleischnis und dessen Ursprung* (Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunswissenschaft, XIII, 1919), în care întîmpinăm o părere dintre cele mai ispititoare asupra originii imaginilor poetice, așa cum lucrul apare în lumina lingvisticii. Henning emite ipoteza că multă vreme limbile omenești au cunoscut numai atribute cu o structură obiectiv-stabilă și nu cu una labilă. Astăzi încă noi nu putem detașa anumite atribute olfactive de obiectele cu care ele sînt asociate de obicei. În timp ce putem vorbi despre *roșu, cald, aspru* etc., nu putem vorbi despre mirosul de *trandafiri, de fragi, de terebentină* etc. În primele cazuri, atributul este labil, adică poate fi abstras din complexele obiective în care s-a prezentat odată și atașat oricăror obiecte noi ; în celelalte cazuri, atributul este obiectiv-stabil, adică nu-l putem exprima decît asociat cu un obiect amintit. Există, am mai putea adăuga, întregind observațiile lui Henning, și categoria intermediară a atributelor legate de un obiect care a atins forma generală a atributelor labile, ca în cazul cuvintelor *cărămiziu, trandafiriu, lăptos* etc. Dar însăși existența acestei grupe intermediare poate întări părerea potrivit căreia forma obiectiv-stabilă a fost aceea a tuturor atributelor în trecutul limbilor omenești.

Comparațiile au apărut ca o expresie a acestei stări de lucruri ; o părere care poate fi sprijinită și de constatarea că, din punct de vedere gramatical, metaforele și comparațiile țin totdeauna locul unor adjective sau adverbe. Într-o vreme în care nu existau sisteme abstracte de măsurătoare, pentru a exprima depărtarea, Homer spunea despre unul din eroii săi că a fugit *„atît cît poate zvîrli lancea un bărbat puternic“*. Dovada că Homer se găsea în faza lingvistică a unei stabilități relative a atributului o constituie împrejurarea că numele de culori nu desemnează la el decît un număr mărginit de obiecte. Astfel *argos* nu este pentru el albul oricăror obiecte, ci numai albul gîștelor sau al vitelor de povară ; *polios* este numai cenușiul blănii de lup, al părului și al fierului ; *erodros* este numai roșul lichidelor și al arămii. Comparațiile homerice sînt totdeauna expresia apropierii intuitive dintre două impresii, dintre care a doua este

un atribut asociat stabil cu un obiect. Astfel cînd Homer descriind moartea în luptă a lui Gorgythion (*Iliada*, VIII, p. 305-7, tr. Murnu) scrie :

„Cum în grădină o floare de mac într-o parte se lasă,
Cînd e ticsită de rod și ploile o bat primăvara,
Astfel, sub coif apăsat, și capul ucisului cade".

Imaginea căderii este un atribut pe care poetul îl aduce în textul său împreună cu obiectul cu care, pentru imaginația sa, el constituie o unitate indislocabilă. Căderea este pentru Homer căderea unui mac copleșit de rod. Părerea foarte interesantă și vrednică a fi reținută a lui Henning nu explică însă caracterul complex al comparației homerice, așa-zisul caracter dezvoltat al ei. Iată, de pildă, chipul în care Homer evocă, prin comparație, adunarea oștilor grecești după discursul lui Agamemnon (*Iliada*, II, p. 84 și urm.) :

„Asta-a vorbit și-ntîiul din sfat a grăbit să se ducă,
Sfetnicii toți, purtătorii de schiptru, urmînd pe păstorul
Armiei, s-au ridicat, și gloate veniau cu grăbire,
Cum se pornesc cîteodată-mbulzindu-se roiuri de-albine,
Mișune-ntr-una, ieșind din laturea stîncii scobite,
Zboară și-n chip de ciorchine s-așază pe flori primăvara,
Unele flutură-aici cu grămada, iar altele-acolo ;
Astfel și oștile-atunci roind din corăbii, din corturi
Se îmbulzeau și în cete cu vuiet curgeau spre-adunare
Pe-așezătură la mal".

Iată și chipul în care este evocată respingerea troienilor de către ahei (*Iliada* XVI, p. 571-4) ;

„Cît este locul ce bate o suliță lungă, aruncată
De un bărbat care cearcă puterea la jocuri
Sau în război cu dușmanii cei necruțători de viață
Tocmai atîta napoi fură-mpinși de ahei și troienii".

În ambele cazuri, al doilea termen al comparației este mai dezvoltat decît cel dintîi, fie că el este mai amănunțit, oarecum analizat, fie că el cuprinde o pluralitate de imagini asemănătoare. De unde a luat Homer procedeul acesta al dezvoltării comparației ? Un cercetător, W. Moog, *Die homerischen Gleischnisse* (Z. f. Aesth., VII, 1912) socotește că procedeul acesta este al circumlocuțiunii, obișnuit în vorbirea curentă. Căci, scrie Moog *„și în viața practică, impresia individuală nu poate fi determinată în sine ; abia stabilirea de raporturi, analogiile, paralelizările, aduc claritatea și înțelegerea"*. Comparațiile homerice sînt forme ale circumlocuțiunii, adică ale dezvoltării în jurul unui subiect,

cu scopul de a-l lumina prin așezarea lui într-un sistem de relații multiple. Dar, deși procedeul circumlocuțiunii este practic și obștesc, comparația homerică nu este opera unui autor prozaic și nici a unui poet primitiv sau popular. Simțim lămurit, citindu-l pe Homer că, dezvoltînd sau multiplicînd al doilea termen al comparațiilor sale, poetul cultivă plăcerea superior artistică a variațiilor pe aceeași temă. Este cu putință ca Homer să stea pe o treaptă mai veche a dezvoltării lingvistice, fără ca el să fie cu toate acestea un poet în care s-ar putea studia — așa cum voia Vico — primele înfiripări ale geniului poetic în omenire.

Fără îndoială, Homer nu este un poet primitiv. Totuși el este un poet mai vechi, reprezentînd un moment depășit al evoluției psihologice. Lucrul pare evident, nu numai pentru motivele indicate de Henning, dar și pentru considerații pe care Remy de Gourmont le-a pus bine în lumină. Îi datorim acestui critic, cu o pregătire filologică atît de temeinică, observația — amintită mai sus — că Homer nu folosește metafore, ci comparații. Prezența metaforelor în *Vedele* indiene indică, dimpotrivă, în acest text o fază ulterioară în dezvoltarea imaginației. *„Comparația,* scrie R. de Gourmont (*Le Problème du style,* 1902), *este forma elementară a imaginației vizuale. Ea precede metafora, adică acea comparație în care unul din termeni lipsește, atunci cînd ambii termeni nu sînt topiți într-unul singur. Nu există metafore în Homer, ceea ce alcătuiește un incontestabil semn al primitivității. Poemele homerice aparțin unei civilizații mai tinere decît poemele vedice, oricare ar fi datele pe care istoricește le-am putea da unora și altora. Operă, în forma lor ultimă, a unei caste de preoți și gramatici, Vedele sînt o expresie simbolică a poeziei. Peste vechiul fond al comparațiilor, mai libere și mai puțin paralele aici decît în Homer, vedem adăugîndu-se cîmpul modern al metaforei. Faptul că un poet spune* vaci *în loc de* nori, *pentru că norii nutresc pămîntul cu ploaia lor, așa cum vacile hrănesc pe om cu laptele, constituie o sforțare de care literaturile noastre sînt capabile abia de un secol“.* Metaforele par a fi tot atît de rare în *La Chanson De Roland.* Motivul absenței metaforei nu poate sta decît în faptul că în momentul lor psihologic, *„la începuturile civilizației, cînd viața este violentă și cugetarea calmă, cînd mîna este promptă și limbajul leneș, cînd simțurile bine echilibrate și închise unele față de altele funcționează just, dar fără să impieteze unele asupra altora, așa cum se întîmplă atunci cînd sensibilitatea generală s-a dezvoltat cu exces, metafora pură este imposibilă. Senzațiile fiind succesive, limbajul este succesiv. Homer descrie un fapt; apoi îl compară cu un fapt analog și cele două imagini rămîn distincte, deși în chip grosolan superpozabile“.* Altfel fac scriitorii moderni, un Flaubert, de pildă, în care criticul spicuiește această descriere a unei lupte cu elefanți : *Les éperons de leur poitrail comme des proues de navire fendaient les cohortes; elles refluaient à gros bouillons“ (Salambo).* Flaubert *„amalgamează atît de bine cele două imagini*

(elefanții și cohortele, năvile și valurile), din pricină că le-a văzut cu o singură privire". Critic al simbolismului, Gourmont este teoreticianul „sinesteziilor" și al „corespondențelor" sub categoria cărora el trece și metaforele, psihologice, în care percepția este mai amplă și mai rapidă.

Toate acestea ne abat de la prețuirea viciană a lui Homer. După observațiile acumulate în cursul cercetării mai noi este just să vedem în Homer reprezentantul unei etape poetice și lingvistice mai vechi, totuși nu un poet primitiv. Incontestabilul caracter arhaic al creației lui nu provine însă din prezența metaforelor care apar la niveluri mai recente ale creației literare. Problema homerică s-a impus altădată lui Vico cu scopul de a proba vechimea primitivă a stilului figurat. Iată însă că, în acord de altfel cu ancheta etnologică, metaforele nu sînt identificate în primele monumente ale literaturii și iată că arhaismul lui Homer este stabilit nu din pricina caracterului metaforic al poemelor sale, ci tocmai din pricina lipsei metaforei din cuprinsul lor.

II. FUNCȚIUNILE METAFOREI

Între problema originilor și aceea a funcțiunilor există o strînsă legătură, de care este necesar să ne dăm seama mai înainte de a trece la o nouă sferă de întrebări, menite să ne apropie cu încă un pas de cunoașterea mai completă a fenomenului metaforei. Cine se întreabă în ce moment al timpului au apărut primele metafore dorește să afle și nevoile spirituale pe care ele le-au satisfăcut, adică funcțiunile împlinite de metafore în momentul precis al apariției lor. Pe de altă parte, cine se întreabă care sînt funcțiunile metaforice poate spera să obțină un răspuns în legătură cu momentul apariției lor. Căci printre funcțiunile pe care le exercită metafora astăzi, poate să se găsească și acelea pe care le-a îndeplinit altădată, cunoașterea acestora din urmă putînd aduce precizări și în legătură cu originea ei. Hotărîndu-ne, în paginile ce urmează, să punem accentul cercetării pe întrebarea relativă la funcțiunile metaforei, la rostul pe care ele sînt chemate să-l împlinească în viața spirituală a omului, nu părăsim deci preocuparea relativă la origini. Această preocupare este mai degrabă atît de intim întrețesută cu sfera de probleme ale funcționalității, încît urmărindu-le pe acestea din urmă putem spera să obținem un adaos de lumini și în chestiunile care ne-au reținut pînă acum mai cu dinadinsul.

Cît de strîns sînt legate problemele originii și cele ale funcțiunilor metaforei ne-o dovedește Vico însuși, creatorul modern al filozofiei metaforei. Stabilind momentul apariției acesteia în prima fază de dezvoltare a spiritului omenesc, adică în faza lui poetică, Vico răspunde și întrebării relative la funcțiuni. Metafora apărea, pentru Vico, în acel moment în care, ca instrument adecvat al unei mentalități animiste, ea putea să

corecteze relativa sărăcie a primelor idiomuri omenești. Acest moment o dată depășit, metafora își pierdea însă, pentru Vico, vechiul ei rost, încît tot ce întîmpinăm ca metafore în operele poeților mai noi este departe să posede substanța sufletească a primelor lor întruchipări. Unii din continuatorii lui Vico și, în primul rînd, Alfred Biese, despre a cărui cercetare am amintit și mai înainte, sînt însă departe de a socoti că funcțiunea metaforei este istovită astăzi. După părerea lui Biese, metafora este o categorie universală a culturii omenești, un instrument care a colaborat nu numai la formarea limbilor și a reprezentărilor noastre mitice și religioase ; ea este și forma generală a expresiei în arte, în toate artele, nu numai în poezie, deoarece, după estetica simpatiei, care începuse a se impune în vremea lui Biese, chiar artele plastice deopotrivă cu cele muzicale, manifestînd în formele lor un conținut de sentimente omenești, obține acea *personificare* care pentru acest cercetător alcătuiește firea însăși a metaforei. Mai mult decît atît, pentru Biese metafora este și un instrument al cunoașterii filozofice. În acest punct, vechile păreri ale lui Vico sînt depășite în chipul cel mai izbitor. Căci dacă pentru filozoful italian vechea funcțiune și însemnătate a metaforei încetase o dată cu trecerea spiritului omenesc din faza lui poetică în cea filozofică, pentru urmașul lui modern, pentru Biese, rostul metaforei se menține în interiorul acestei din urmă faze. Alți teoreticieni mai noi au reprezentat de altfel aceeași părere, întrebarea relativă la rostul filozofic al metaforei alcătuind una din problemele cele mai de seamă ale metodologiei filozofice și una din cele al căror examen poate completa ideile noastre cu privire la validitatea teoriilor viciene. Să ne întrebăm deci care poate fi funcțiunea filozofică a metaforei, înainte de a vedea care sînt funcțiunile ei psihologice și estetice.

A. FUNCȚIUNEA FILOZOFICĂ A METAFOREI

În cercetarea sa asupra metaforei în filozofie, Biese începe prin a ataca pozițiile hegelianismului, care socotea că gîndirea poate cuprinde realul prin simpla dezvoltare dialectică. Noțiunea gîndirii pure este însă o noțiune eronată. „*Cugetarea*, observă Biese, *are nevoie de un conținut gîndit, de un obiect, și pe acesta nu-l poate da decît intuiția*". Această formulare a lui Biese ar părea că întărește părerea că în operațiile minții se reflectă un aspect al realității. Totuși, acesta din urmă nu apare cugetătorului amintit, foarte pătruns de subiectivismul veacului, decît în forme prelucrate, subiectivate. Imaginile fanteziei asupra cărora lucrează gîndirea filozofică sînt pentru Biese metafore, adică rezultatele reprezentării unei realități exterioare prin analogie cu propria noastră viață internă. „*Lumea nu ne devine în adevăr cunoscută*, ne spune Biese, *decît în măsura în care o trăim, adică întrucît o transformăm după legile spiritului nostru și întrucît îi împrumutăm propriile noastre atribute spi-*

ritual-corporale“. Obiectul cel mai direct și singurul cert al intuiției ar fi deci experiența internă, încît dacă nu putem cunoaște necunoscutul decît reducîndu-l la ceea ce am cunoscut mai înainte, ar fi limpede atunci că opera cunoașterii nu se poate produce decît în formele metaforei, adică prin analogie cu propria noastră viață interioară. Orice filozofie ar fi deci în esența ei antropomorfică. Rolul metaforei în filozofie, susține Biese, este cu atît mai mare, cu cît, servindu-ne de graiul vorbit, nenumăratele transferuri metaforice ale acestuia trec în sistemul de noțiuni al gîndirii, colorîndu-l în întregime. Dovada acestor aserțiuni caută s-o obțină Biese, străbătînd întregul domeniu istoric al filozofiei, pentru a scoate în relief, în succesiunea sistemelor, elementul metaforic pe care fiecare din acestea îl cuprinde. Nu sînt oare ideile lui Platon hipostazarea noțiunilor umane și oare conceptul substanței la Spinoza nu are ca atribute pe acelea pe care omul ca ființă fizică și spirituală le cuprinde în sine, adică întinderea și cugetarea? Eul la Fichte, Absolutul la Hegel, Voința la Schopenhauer și Inconștientul la Hartmann nu sînt apoi deopotrivă personificări metafizice ale realității ultime? Hegel socotea, în fine, că legile de dezvoltare ale lumii sînt propriile legi ale inteligenței omenești, autorizînd prin această analogie metaforică metoda purei speculații filozofice. Antropocentrismul ar fi deci la el acasă în întregul domeniu al filozofiei. Vico socotea că spiritul omenesc gîndește metaforic numai în prima lui fază, în faza prefilozofică. Iată însă că Biese credea că nici filozofia nu se poate lipsi de metafore și că analogiile personificatoare sînt un instrument de cunoaștere chiar în operațiile cele mai înalte ale filozofării.

Pentru aprecierea contribuției lui Biese trebuie spus mai întîi că noțiunea sa despre metaforă este destul de particulară. Urmîndu-l în această privință pe Vico, Biese nu distinge între metaforă și personificare. Fără îndoială, personificarea este și ea rezultatul transferului expresiei a două realități. Spiritul cunoaște însă și cazul altor transferuri metaforice decît acelea dintre expresia unei realități externe și aceea a stărilor și evenimentelor propriului nostru eu. Cînd vorbim, de pildă, despre *lună* ca despre un *scut de aur*, nu operăm nicidecum un transfer personificant, deși facem o metaforă. Biese pare însă a nu cunoaște decît metaforele personificatoare. S-ar putea spune totuși că în domeniul filozofiei, metaforele aparțin totdeauna acestei categorii. Exemplele pe care le-am spicuit în partea istorică a expunerii lui Biese și altele care li s-ar putea adăuga ne-ar face fără îndoială s-o credem. Antropocentrismul ocupă un loc dintre cele mai întinse în concepțiile filozofice mai vechi și mai noi. Totuși, antropocentrismul nu este o poziție obligatorie a spiritului cunoscător. El este apoi o poziție pe care spiritul, în etapele mai noi ale dezvoltării lui, tinde mai degrabă s-o elimine. Evident, există două atitudini, două gesturi ale cunoașterii. Unul din ele constă în a modela realitățile externe după stările eului; celălalt, în a

modela stările eului după realitățile exterioare. Cel dintîi este gestul cognitiv al antropocentrismului și este cu drept cuvînt judecat în raport cu aspirația sufletului de a cunoaște lumea, mai degrabă ca o pricină de eroare decît ca o metodă potrivită de cunoaștere. A regăsi necontenit eul în lume înseamnă a ți-o ascunde pe aceasta din urmă. Cunoașterea ca stabilirea unui raport între eu și lucruri presupune realitatea autonomă a acestora. A cunoaște înseamnă a stabili o relație cu ceva deosebit de tine. A cunoaște înseamnă a ieși din tine, a te depăși. Antropocentrismul este însă reintrare în tine însuți și, în raport cu scopurile imanente ale cunoașterii, o poziție cognitivă inadecvată. Împrejurarea a fost de mai multă vreme recunoscută și prezența elementului antropocentric în vechile sistematizări ale filozofiei a fost denunțată ca o pricină de eroare. Este adevărat că opera cognitivă a spiritului presupune reducerea treptată a necunoscutului la cunoscut. Dar sfera cunoscutului este aceea a experiențelor apropiate ale omului, nu neapărat ale stărilor lui interioare. Astfel, fizica hilozoistă, apărută în cetățile ioniene cu cinci și cu șase sute de ani înaintea erei noastre, reduce întreaga lume la apă și aer, la foc și pămînt, adică la niște elemente pe care omul le găsește în cercul limitat al primelor sale explorări ale lumii externe, nu în sine însuși. Desigur, un Empedocles socotește că ceea ce pune elementele materiale în mișcare, ceea ce le face să se atragă sau să se respingă sînt niște forțe deopotrivă cu ale iubirii și ale urii în sufletul omenesc. Analogizarea personificantă a lucrat, în cadrul acesta, pentru a obține noțiunea *forței*, ca ceva deosebit de *materie*. Dar o dată noțiunea forței cîștigată, întregul sens al dezvoltării spirituale ulterioare a fost s-o purifice de amintirile antropocentrice ale începutului. Astfel, cine compară conceptul forței în fizica hilozoistă și în mecanica lui Newton nu poate să nu recunoască progresul făcut tocmai în direcția eliminării elementului metaforic și personificant. Analogia personificatoare a putut deci juca un rol în formarea primelor concepții ale spiritului omenesc, deși nu un rol exclusiv. Această metodă a pierdut apoi din vechea sa însemnătate, în măsura în care spiritul a cucerit domenii din ce în ce mai întinse ale lumii exterioare, încît reapariția personificărilor în concepțiile mai noi este semnul unui arhaism spiritual, pe care critica filozofică se cuvine să-l cenzureze, nu revelația unor condiții permanente ale cunoașterii, așa cum Biese ar fi dorit să ne facă s-o credem. Dar dacă metafora personificantă nu este indispensabilă, alte forme ale ei sînt oare mai constrîngătoare în lucrările cunoașterii ?

Bergson a afirmat-o odată. În renumitul său articol asupra Intuiției filozofice, reprezentînd comunicarea pe care a făcut-o Congresului filozofic din Bologna, în aprilie 1911 (*La Pensée et le Mouvant*, 1934), Bergson a susținut că toate sistemele filozofice originale se dezvoltă dintr-un fel de punct condensat, care conține virtualmente toată materia dezvoltărilor lor. Acest punct condensat este intuiția filozofică, viziunea nouă

a lucrărilor pe care filozoful o aduce omenirii și de care noi nu ne putem apropia decît prin intermediul unei imagini : *„imagine intermediară între simplitatea intuiției concrete și complexitatea abstracțiunilor care o traduc, imagine fugitivă și evanescentă, care obsedează, poate nebăgată în seamă, spiritul filozofului, care îl urmărește ca o umbră de-a lungul tuturor înconjururilor cugetării sale și care, dacă nu este intuiția însăși, se apropie de ea mai mult decît expresia conceptuală și cu necesitatea simbolică, la care intuiția trebuie să recurgă pentru a produce «explicațiile» sale“*. Pentru a ne da un exemplu despre ce poate fi o asemenea imagine mediatoare, și, desigur, metaforică, de vreme ce ea reprezintă, într-un chip relativ inadecvat, intuiția propriu-zisă, Bergson procedează la analiza sistemului lui Berkeley. La o primă vedere, diversele aspecte ale filozofiei lui Berkeley erau cunoscute cercetării filozofice mai vechi sau contemporane. Berkeley este un idealist nominalist, un spiritualist voluntarist și un teist. Redusă la aceste teze generale, nimeni n-ar mai putea recunoaște specificul filozofiei lui Berkeley, a cărei originalitate consistă tocmai în felul în care ea grupează amintitele teze și, mai cu seamă, în intuiția care le susține și în imaginea care o mijlocește pe aceasta. Potrivit acestei imagini, Berkeley percepe materia ca pe o *subțire peliculă transparentă*, situată între om și divinitate. Această peliculă rămîne transparentă atîta timp cît filozofii nu se ocupă de ea și atunci divinitatea se arată printr-însa. Dar îndată ce metafizicienii sau chiar numai simțul comun, întrucît este metafizician, se ating de ea, pelicula își pierde strălucirea și subțirimea, devine opacă și formează ecran, pentru ca niște cuvinte, precum Substanță, Forță, Întindere abstractă etc., se ascund după ea, se depun ca un strat de praf și ne împiedică a percepe divinitatea prin transparență. Imaginea este abia indicată de Berkeley însuși, deși într-un loc el spune în proprii termeni că *„noi ridicăm praful și că tot noi ne plîngem că nu mai putem vedea“*. Iată deci cum idealismul nominalist și teist al filozofului englez, observă Bergson, îndată ce este cuprins prin intermediul unei imagini, capătă viață și se afirmă ca o concepție originală asupra lumii. Imaginea metaforică era, pentru Biese, sîmburele însuși al concepției folozofice ; ea este pentru Bergson mijlocul ei de a se comunica. Ceea ce unește totuși pe cei doi cercetători este sentimentul că gîndirea pură rămîne insuficientă față de scopurile filozofării, care trebuie să recurgă la fantezie, pentru a se constitui sau cel puțin pentru a se comunica. Apropierea aceasta provine din trunchiul comun pe care vederile lor au înflorit, cu rezultate și cu merite de altfel inegale, deoarece unul este un cercetător într-o problemă specială, pe cînd celălalt este un gînditor cu întinse repercusiuni în atîtea domenii ale culturii moderne. Spre deosebire de criticismul anterior al unui Kant, care tindea să separe domeniile și să le afirme în autonomia lor, trunchiul comun de care am vorbit este romantismul, a cărui tendință permanentă a fost să reasocieze domeniile, să înfrățească

din nou filozofia și poezia, cugetarea rațională și fantezia. Printre produsele acestei înclinări este și afirmarea rolului pe care imaginea metaforică îl joacă în opera gîndirii sau a comunicării ei. Romantismul a fost o plantă viguroasă. Semințele ei au căzut departe. Astăzi încă întîmpinăm mereu studii care afirmă, cu vechea înclinare romantică, însemnătatea fanteziei și a imaginilor ei metaforice în speculațiile gîndirii.

Un astfel de studiu este cel al cugetătorului spaniol José Ortega Y Gasset, profesor de metafizică la Universitatea din Madrid, care, în 1924, a publicat *Cele două mari metafore ale filozofiei* (pe care îl folosesc în traducerea germană cuprinsă în volumul *Buch des Betrachters*, f.a). Ortega este de părere, ca și Biese altădată, că metafora în filozofie are un rol constitutiv, nu numai pe acela al unui vehicul expresiv. „*Întrebuințăm metafora*, scrie Ortega, *nu numai pentru a face comprehensibilă altora cugetarea noastră prin intermediul unui semn; metafora ne este indispensabilă și pentru a putea gîndi anumite obiecte dificile. Metafora este mai mult decît un mijloc al expresiei; ea este un mijloc esențial al cunoașterii*". Spre deosebire de Biese, metafora nu este pentru Ortega neapărat personificare. Exemplele sale aparțin altor categorii de metafore. Stăpînind apoi un concept mai just al metaforei, potrivit căruia termenii care se înlocuiesc unul pe altul în transferul metaforic sînt însoțiți de conștiința relativei lor discrepanțe, Ortega ajunge să stabilească o interesantă deosebire între metafora poetică și cea științifică. Ambele spețe de metafore postulează o anumită identitate între două obiecte. Metafora poetică începe însă abia atunci cînd afirmă o identitate mai largă, totală dintre cele două obiecte ale comparației subînțelese decît realitatea lucrurilor ne-ar permite s-o facem. Metafora poetică conține în sine o exagerare care ne place, care vorbește puternic fanteziei noastre. Metafora științifică apare, dimpotrivă, atunci cînd, pornind de la identitatea dintre două obiecte, spiritul reține din ea numai atît cît este necesar pentru a capta unele fenomene care s-ar refuza astfel cunoașterii noastre. Metafora poetică procedează deci de la mai puțin la mai mult, pe cînd metafora științifică procedează de la mai mult la mai puțin. Astfel cînd, descriind o grădină, Lope de Vega numește țîșnitura de apă a unei fîntîni săritoare o *lance de cristal*, imaginația noastră se complace să asimileze cele două obiecte mai mult decît realitatea o permite. „*Frumusețea metaforei începe acolo unde sfîrșește adevărul ei*". Cînd însă un psiholog vorbește despre *fundul sufletului*, el știe prea bine că sufletul nu este un vas care ar avea un fund, dar prin această metaforă el ajunge să pună în lumină un strat de fenomene sufletești care „*în structura sufletului joacă același rol ca fundul unui vas*". Cu conștiința acestui minus între identificarea obiectelor comparației subînțelese procedează filozofii atunci cînd construiesc cele două mari metafore la care revin necontenit teoriile cunoașterii: metafora conștiinței ca o *tablă*, pe care se înscriu impresiile, și metafora conștiinței ca *vas*, în care ideile

alcătuiesc un conţinut. Multă vreme gnoseologia a folosit metafora conştiinţei-table. Cînd însă Descartes a stabilit că *„singura existenţă certă a lucrurile este aceea pe care le-o oferă faptul de a fi cugetate ... lucrurile au murit ca realităţi, pentru a renaşte ca gînduri* (cogitationes)“; trecerea către metafora conştiinţei-vas a deschis calea idealismului modern.

Importanţa contribuţiilor analizate în urmă stă în faptul de a fi arătat că nu numai metaforele personificatoare pot avea un rol în filozofie. Pe de altă parte, părerile amintite mai sus par a pune o nouă problemă, absentă din discuţia lui Biese: întrebarea dacă metafora este mijloc al cunoaşterii sau numai al exprimării filozofice. Este drept însă că deosebirea între cunoaştere şi exprimarea ei este destul de greu de făcut. Căci cunoştinţa nu este un conţinut complet mai înainte de a trece în expresie. Ortega pare totuşi să nege acest adevăr, mînat desigur de opinia foarte veche că expresia ar fi copia gîndirii, după cum gîndirea ar fi copia realităţilor. De fapt, expresia este o etapă în procesul gîndirii, etapa lui cea mai înaintată. Expresia nu este copia gîndirii, ci organizarea ei cea mai desăvîrşită, încît întrebarea dacă metafora este cunoaştere sau numai expresie e pentru noi o falsă problemă. Cine exprimă un conţinut mintal oarecare în forma unei imagini metaforice îl gîndeşte în acelaşi fel. Conţinutul gîndirii şi forma exprimării ei sînt intim întrepătrunse şi cu neputinţă de separat. Ce rost poate avea atunci să ne întrebăm dacă metafora este instrument de cunoaştere sau numai formă a exprimării acesteia? Mai potrivit este a ne întreba dacă imaginile metaforice sînt în adevăr mijloace ale gîndiri filozofice, dacă cu ajutorul lor cugetarea izbuteşte a capta fenomene noi, necunoscute mai înainte? Desigur, rolul metaforei în dezvoltarea gîndirii filozofice nu poate fi tăgăduit, dacă ne referim la mulţimea şi însemnătatea împrejurărilor în care s-a recurs la serviciile ei. Istoria cugetării este solidară cu istoria fanteziei. Eforturile omului de a cunoaşte s-au dezvoltat paralel cu eforturile lui de a vedea şi de a închipui; aceste două eforturi au colaborat multă vreme şi este probabil că îşi vor solicita reciproc serviciile şi în dezvoltarea viitoare a spiritului omenesc. Totuşi, este drept a spune că, dacă imaginea metaforică a fost adeseori un mijloc de a capta realităţile, uneori ea a fost tocmai un mijloc de a le ascunde sau de a le înţelege greşit. Astfel, pentru a ne restrînge la exemplele lui Ortega, metafora conştiinţei-tablă a fost nu numai una din varietăţile metaforelor gnoseologice, dar şi aceea care ne-a mascat atîta timp anumite însuşiri ale conştiinţei. Aşa, în toată lunga epocă în care conştiinţa a fost închipuită ca o tablă curată *(tabula rasa)*, pe care vin de se gravează impresiile lumii exterioare, filozofia n-a putut sesiza caracterul activ al conştiinţei, virtutea ei de a prelucra impresiile, funcţiunile ei spontane. Cine studiază istoria filozofiei asistă la îndelungile lupte purtate împotriva acestei metafore, mai înainte ca felul lucrurilor atîta vreme acoperit de

ea să apară cu limpezime. Pe de altă parte, dacă metafora poate ajuta spiritul în opera lui de cunoaștere, progresele acestuia resimt uneori nevoia nu numai de a înlocui o metaforă prin alta, dar și pe aceea de a renunța la orice metaforă, de a cunoaște lucrurile prin mijloacele pur noționale. În această privință trebuie amintit că una din metaforele cele mai vechi ale filozofiei (dar pe care Ortega n-o amintește în cercetarea sa) este metafora conștiinței-oglindă.

Potrivit acesteia, lumea ar fi ceva deplin constituit, în momentul în care, prin simpla oglindire, conștiința ia cunoștință de ea. Se cunosc dificultățile filozofice legate de acest mod de a-ți reprezenta raporturile conștiinței cu lumea. Ele consistă în faptul de a atribui lumii ceea ce nu aparține decît reprezentării ei. Cînd oamenii au devenit sensibili la aceste greutăți teoretice, ei n-au înlocuit vechea metaforă a conștiinței-oglindă printr-o metaforă nouă, ci au renunțat la orice transfer metaforic în lucrarea cunoașterii. Lumea se modifică necontenit prin munca omenească, prin acțiunea omului asupra ei, încît este absurd a spune că noi, oamenii, nu facem decît s-o oglindim. Dacă spiritul n-ar fi decît o oglindă, n-ar exista o istorie a cugetării. Imaginea lumii ar fi fost gata din primul moment, și de atunci ea nu s-ar mai fi schimbat. Există însă o istorie a cugetării, ale cărei etape stau în legătură cu fazele de dezvoltare ale societății, cu modurile deosebite în care stăpînește realitatea, o modifică treptat pentru a o aduce în stăpînirea sa mereu mai completă și o cunoaște din ce în ce mai bine. Această împrejurare esențială este însă ascunsă de imaginea conștiinței-oglindă, care se cuvine a fi eliminată. Progresele cugetării impun deci cenzurarea concepțiilor imaginative ale spiritului, care trebuie să le înlocuiască sau chiar să renunțe la ele, atunci cînd ajunge să le înțeleagă ca pe o pricină de eroare. Pentru a folosi noi înșine o metaforă, vom spune deci că gîndirea și fantezia, deși decurg adeseori paralel, nu sînt coextensive pe toată întinderea lor, încît fantezia apare cînd ca o haină prea largă a cugetării, incapabilă să modeleze toate formele ei, cînd ca o haină prea strîmtă, care cere cugetării s-o sfîșie și s-o lepede.

B. FUNCȚIUNEA PSIHOLOGICĂ A METAFOREI

S-a observat uneori că funcțiunea metaforei nu poate fi numai aceea de a aduce un remediu lipsei termenilor într-un moment oarecare al evoluției lingvistice. Dacă ar fi așa, nu s-ar explica de ce spiritul omenesc continuă să producă metafore sau chiar — cel puțin — forme mentale asemănătoare cu metaforele, chiar atunci cînd nu ne aflăm în activitate expresivă. Acesta este, de pildă, cazul visului, ale cărui imagini au fost simțite întotdeauna ca un fel de metafore, adică drept niște reprezentări ținînd locul altora, cu care în parte se acoperă, în parte se

deosebesc. Această înţelegere a visului este străveche, după cum o dovedeşte arta ghicirii visului, pe care au practicat-o toate popoarele vechi. Un tălmaci de visuri însoţea, de pildă, în antichitate pe toţi conducătorii de oştiri. Un astfel de tălmaci îi lămuri o dată lui Alexandru Makedon, care visase, în timpul asedierii Tyrului, un Satir dansînd, că cetatea se va preda şi că împăratul macedonenilor va intra învingător în Tyr. Dacă arta visurilor este veche, ştiinţa lor este cu mult mai nouă. Multă vreme psihologia oficială i-a acordat însă o atenţie cu totul distrată, pînă cînd cercetările psihanalitice ale medicului şi psihologului vienez Sigmund Freud şi ale discipolilor lui au creat o întreagă disciplină sistematică, ale cărei consecinţe pentru ştiinţa estetică au fost la un moment dat extrase. Căci dacă apropierea între *artă* şi *vis* descinde şi ea din cea mai adîncă vechime, a trebuit să se construiască o doctrină a visului mai înainte ca amintita apropiere să încerce a-şi da toate roadele ei, în vederea unei mai bune cunoaşteri a proceselor care stau la baza artei şi a funcţiunilor pe care acesta le joacă în interiorul psihologiei omeneşti.

Freud n-a vorbit de metafore; a vorbit de simboluri. Dar dacă simbolul nu este decît produsul înlocuirii unei realităţi sau a expresiei unei realităţi printr-o realitate sau printr-o altă expresie a realităţii, care au funcţiunea de a le reprezenta pe cele dintîi, atunci simbolul poate fi trecut şi el în categoria metaforelor. Este adevărat că, după cum au arătat-o toate analizele noastre precedente, pentru ca o metaforă în deplinul înţeles al cuvîntului să ia naştere, este nevoie ca conştiinţa asemănării dintre cei doi termeni să alterneze cu conştiinţa deosebirii lor. Conştiinţa acestei deosebiri în asemănare lipseşte în timpul activităţii visului. Am spune că visul este un simbol bine instalat şi care, ca atare, acoperă complet imaginea realităţii pe care o înlocuieşte, încît conştiinţa se găseşte în imposibilitatea de a sesiza deosebirile, alături de asemănările celor doi termeni între care se operează transferul simbolic. Simbolul oniric este o sinteză totală. Simbolul metaforic este o sinteză lacunară. Operaţia sintetică a apropierilor s-a însoţit aici cu operaţia analitică a separărilor. Este drept că atunci cînd omul se trezeşte din vis şi cînd, căutînd să afle semnificaţia lui, găseşte o realitate subiacentă figurată prin imaginea visului, el observă atunci că între cele două imagini există şi apropieri şi deosebiri. Visul devine atunci pentru o el o metaforă. Dar visul în interpretarea omului treaz nu mai este acelaşi lucru cu visul visat. Psihanaliza se ocupă numai de aceasta din urmă, nu şi de cel dintîi. Sau atunci cînd se ocupă şi de cel dintîi, adică de creaţiile artei şi de imaginile ei metaforice, căutînd să înţeleagă funcţiunile acestora din urmă prin analogie cu acelea pe care le îndeplinesc întruchipările visului, psihanaliza operează o generalizare pe care raporturile de fapt nu o îngăduie şi ale cărei rezultate se cuvine a fi privite cu rezervă. Mai înainte însă de a vedea dacă se poate stabili o analogie

între funcțiunile psihologice ale visului și cele ale metaforei, să examinăm în ce măsură se poate face o apropiere între aceste două formații mentale, considerate în structura și felul apariției lor. Apropierea aceasta poate contribui și ea la o mai bună cunoaștere a fenomenului metaforei.

Pentru Freud, visul este produsul refulării unor reprezentări subconștiente care, putînd tulbura somnul, nu sînt primite în conștiință decît după ce au fost supuse unui întreit proces de *condensare (Verdichtung), deplasare (Verschiebung)* și *plasticizare*. Ansamblul acestor procese alcătuiește *sublimarea*. Freud distinge într-un vis conținutul lui latent și conținutul lui manifest. Conținutul manifest al visului este simbolul conținutului său latent, obținut prin condensarea și deplasarea lui, adică prin sublimare. Condensarea se produce fie prin eliminarea anumitor elemente latente, fie prin păstrarea cîtorva numai din elementele unui complex latent, fie prin unificarea acelor elemente latente care au între ele ceva comun. Astfel, apariția atît de frecventă în vis a imaginii unei persoane care are în același timp cîteva din caracterele unei persoane deosebite este produsul condensării cu care lucrează fantezia visului. Deplasarea consistă în înlocuirea unui element latent printr-unul manifest, oarecum îndepărtat ca semnificație de cel dintîi (un proces asemănător cu *aluzia* în vorbirea obișnuită), apoi prin mutarea accentului psihologic care însoțea un element important asupra unui element lipsit de însemnătate, așa încît visul manifest dobîndește un alt centru de grupare a elementelor lui și un izbitor caracter straniu. În sfîrșit, pentru ca un vis să se producă, toate conținuturile mentale latente trebuie să se transforme în imagini vizuale. Visul procedează, așadar, ca un ilustrator care ar vrea să traducă în imagini conținutul unui articol teoretic sau politic. În această operație de transformare sînt menite să rămînă nereprezentate toate cuvintele abstracte, împreună cu toate părțile de cuvînt care desemnează raporturile logice dintre cuvinte, așa cum sînt conjuncțiile, prepozițiile etc. La fel lucrează visul, care nu dă din conținutul lui latent decît obiectele și acțiunile, adică elementele capabile a fi reprezentate prin imagini. Imposibilitatea figurării elementelor de legătură logică despică visul manifest în mai multe visuri parțiale, fără relații între ele, adică dă visului caracterul lor incoerent.

Freud a susținut că procesului de sublimare, descris mai sus, i se datoresc nu numai visul, dar și nevroza, deopotrivă cu miturile popoarelor și cu creațiile de artă. Pentru a ne da seama întrucît această apropiere între vis și artă este sau nu justificată, să urmărim pe Freud în analiza unei opere de artă, adică în lucrarea de identificare a conținturilor ei latente. Alegem atrăgătoarea analiză pe care el a consacrat-o *Regelui Lear* a lui Shakespeare, intercalată în studiul despre *Motivul alegerii casetei (Das Motiv der Kästchenwahl*, în *Psychonalysche Studien an Werken der Dichtung und Kunst*, 1924, p. 15 și urm.). Motivul alegerii

casetei este semnalat în *Negustorul din Veneția*: Trei pețitori se înfățișează pentru a obține mîna frumoasei și înțeleptei Porzia care, urmînd voința tatălui său, trebuia să se însoțească cu acela dintre ei care va fi ales între cele trei casete prezentate cu această ocazie pe aceea conținînd documentul atribuirii. Unul dintre pețitori alege caseta de aur, altul pe cea de argint, al treilea, Bassanio, pe cea de plumb. Caseta de plumb îi aduce lui Bassanio pe Porzia. Documentul atribuirii se găsea închis în ea. Freud observă că imaginea casetei este un străvechi simbol psihanalitic al femeii. Asupra acestui punct el a avut adeseori ocazia să revină în cursul cercetărilor sale. Dar dacă este așa, dacă imaginea casetei este un simbol al femeii, atunci Bassanio alege de fapt între trei femei. Împrejurarea aceasta îi dă lui Freud putința să se oprească în fața noului motiv al alegerii femeii, care alcătuiește punctul de plecare al *Regelui Lear*. Bătrînul rege alege și el între femei, care sînt propriile lui fiice, Goneril, Regan și Cordelia. Dorind să-și împartă împărăția, Lear se lasă înșelat de vorbele lingușitoare ale fetelor lui mai mari, în timp ce exclude de la moștenire și izgonește pe cea mai mică dintre ele, pe Cordelia, care nu găsise nimic de spus bătrînului, încredințat că iubirea cea adevărată este aceea ce se pricepe să vorbească frumos. Numai cînd, alungat de Goneril și Regan, imprudentul bătrîn regăsește pe Cordelia, venită cu armatele franceze pentru a repara ofensele aduse tatălui său, el înțelege că iubirea adevărată fusese mută. La un moment dat, soarta bătăliei pare a înclina în favoarea fetelor rele. Lear și Cordelia cad prizonieri și bătrînul nu poate vorbi decît cadavrului fetei mai mici, atunci cînd coroana îi este pusă din nou pe capul înclinat pentru a muri.

Motivul alegerii unei femei din trei este frecvent în legendă și literatură. Îl găsim în mitologia greacă, unde Paris alege pe Afrodita. Îl aflăm, de asemenea, în basmele popoarelor europene, unde fiul de împărat alege pe Cenușăreasa, printre surorile ei. Cine sînt însă, de fiecare dată, cele trei femei și pentru care motiv alegerea cade pe cea de-a treia? Punîndu-se această întrebare, observăm că există un fel de asemănare între femeia aleasă și caseta de plumb. Cordelia ca și Cenușăreasa sînt firi tainice, mute; ele se ascund, nu strălucesc, sînt deopotrivă cu plumbul. Muțenia, ne asigură Freud, este un vis, și în basme un simbol al morții. Așa, în basmul *celor 12 frați*, din culegerea lui Grimm, un împărat are 12 băieți și așteaptă pe cel de-al treisprezecelea copil. Împăratul știe că dacă se va naște o fată, cei 12 băieți vor trebui să moară și pregătește 12 coșciuge. Împărăteasa ajută celor 12 băieți, ascunzîndu-i în pădure, unde ei își propun să ucidă pe orice fată ar întîlni. Cînd însă, mai tîrziu, fata, care se născuse între timp și descoperise pe frații ei, rupe cei 12 crini care creșteau în grădina împăratului. băieții se transformă în cerbi. Pentru a-i mîntui de această soartă și a-i reda condiției umane, fata află că trebuie să stea mută timp de 7 ani.

Prin muțenia ei, adică prin propria ei moarte, frații sînt în cele din urmă mîntuiți. Tot astfel în basmul *celor 6 lebede,* muțenia surorii aduce printre oameni pe cei 6 frați schimbați în lebede. Moartea surorilor este în fiecare din aceste basme condiția compensatorie a vieții fraților. Moartea este însă simbolizată prin muțenie. Femeia aleasă, cea necuvîntătoare, mută și fără reflexe, ca și plumbul, este deci în *Regele Lear* sau în basmul *Cenușăreasei,* Moartea. Vechea mitologie elină cunoștea și ea grupuri de trei surori, dintre care cea din urmă este simbolul morții. Așa este, de pildă, grupul celor trei Moire. La început, în epoca homerică, grecii nu cunoșteau decît o singură Moiră. Cu timpul însă, Moira primitivă se multiplică prin asimilare cu cele trei Ore, zeități ale anotimpurilor, dintre care una simbolizează primăvara, cea de-a doua vara și cea de-a treia iarna. Este probabil că analogia cu Orele a înmulțit, într-o fază mai nouă a mitologiri grecești, ființa Moirilor, care devin și ele trei : *Lachesis,* simbolizînd întîmplarea, *Klotho,* simbolizînd Soarta și *Atropos,* simbolizînd Moartea. Cordelia, printre cele trei surori ale ei, este nu numai un personaj analog cu Cenușăreasa și cu sora celor 12 frați schimbați în cerbi. Ea ocupă în grupul ei un loc deopotrivă cu al lui Atropos printre Moire. Mulți dintre cititorii sau spectatorii *Regelui Lear* văd în întîmplarea înfățișată de Shakespeare un sens moral mai mult sau mai puțin înalt : adevărul că nimeni nu trebuie să renunțe din viață la bunurile care îi sînt date a le stăpîni sau că oricine trebuie să se ferească a cădea în capcanele lingușirii. În întîmplarea Regelui Lear, Freud (urmînd metoda vechilor interpretări alegorice ale literaturii, care distingea dincolo de sensul *literar* pe *cel moral* și pe cel *mistic* sau *anagogic,* cf. Dante, *Convivio,* II, 1, 3—5 și Toma din Aquino, *Summa Theologiae,* I. P. qu 1, art. X și *Quodlibet,* VII, 14—16) crede a putea lămuri mai departe decît semnificația ei morală, un înțeles mai adînc. Lear este un bătrîn gata să moară. Nebunia lui îl face să dorească iubirea, atunci cînd el ar fi trebuit să se pregătească de moarte. Tragedia lui Lear este aceea a necunoașterii destinului său. Sfîrșitul lui Lear în brațe cu Cordelia, semnificînd însoțirea bătrînului cu moartea, încunună drama cu acel accent de pacificare, în care se exprimă după rătăcirile nebunești de mai înainte acceptarea destinului ineluctabil.

Nu vom ascunde că interpretarea lui Freud dă adîncime și parcă o frumusețe nouă tragediei lui Shakespeare. Ea este apoi un prilej dintre cele mai nimerite pentru a studia raporturile metaforelor poetice cu imaginile visului și pentru a decide dacă cele dintîi îndeplinesc aceleași funcțiuni psihologice ca cele din urmă, așa cum Freud și numeroșii săi discipoli în domeniul esteticii au afirmat-o de atîtea ori. Desigur, se poate spune că în cazul metaforei, ca și în acel al visului, există un conținut *latent* și unul *manifest.* Termenul, rămas neexprimat, al comparației subînțelese care alcătuiește metafora constituie conținutul metaforic latent. Dacă ne oprim în fața metaforei Regelui Lear, așa cum ne-o tăl-

măceşte Freud, regăsirea Cordeliei este conţinutul manifest, pe cînd acceptarea morţii este conţinutul latent. Împrejurarea aceasta o dată stabilită, trebuie să observăm însă că între conţinutul latent şi cel manifest există în cazul visului un raport cu totul deosebit de acela care poate fi constatat cu prilejul metaforei poetice. Am văzut că imaginile visului sînt produsul *sublimării* conţinutului său latent, adică al condensării şi deplasării acestuia. Conţinutul latent al visului trebuie acoperit cu totul, pentru ca somnul să nu fie tulburat. Acoperirea aceasta se face printr-o operaţie totală de transformare, obţinută atît prin condensarea mai multor elemente într-unul singur cît şi prin mutarea accentului psihologic de la un element asupra altuia. Nimic din toate acestea nu putem observa, comparînd conţinutul latent al metaforei cu conţinutul ei manifest. În locul condensării întîmpinăm mai degrabă, în metafora poetică, o amplificare a reprezentărilor ei latente. Astfel, din atitudinea regelui Lear faţă de moarte, o dată relativ simplă şi indivizibilă a psihologiei eroului, poetul scoate materia unor peripeţii complicate. Tot astfel, nu se poate spune că în metafora poetică asistăm la o deplasare a accentului psihologic care întovărăşea conţinutul ei latent. Dacă în tragedia lui Shakespeare, Cordelia este metafora morţii, atunci se poate spune că acelaşi accent psihologic însoţeşte şi imaginea ei, şi reprezentarea pe care ea o înlocuieşte. Dacă prin transparenţa imaginii Cordeliei n-am cuprinde gîndul morţii, atunci eroina lui Shakespeare şi-ar pierde calitatea ei metaforică şi tragedia regelui Lear şi-ar pierde acea perspectivă în profunzime, pe care mi se pare că este meritul lui Freud de a o fi pus în lumină.

Dar cu aceasta atingem o altă deosebire între simbolismul visului şi acel metaforic, amintită de altfel şi mai înainte. Imaginile visului, cel puţin pentru cel care visează, n-au perspectivă; ele nu sînt întovărăşite de conştiinţa acelei profunzimi, uneori numai bănuite, care dă imaginilor metaforice valoarea şi farmecul lor. Cine visează o face pentru a nu trebui să-şi întrerupă somnul. Cine compune însă o metaforă poetică sau cine ia cunoştinţă de ea în operele lirice sau dramatice simte că se trezeşte la o luciditate mai înaltă, că ajunge să stăpînească înţelesuri ignorate de omul obişnuit în împrejurările comune ale vieţii. Visul este un instrument al somnului. Metafora poetică este o unealtă a lucidităţii; o putere a treziei.

Raporturile acestea, ignorate cu totul de numeroşi esteticieni psihanalişti, ne pot face a înţelege mai bine deosebirea dintre funcţiunea psihologică a visului şi aceea a metaforei. Funcţiunea psihologică a visului este *quietivă*; funcţiunea psihologică a metaforei este însă tocmai *neliniştitoare*. Visăm pentru a putea dormi; construim sau contemplăm însă imagini poetice pentru a înţelege mai mult şi pentru a trăi sentimental mai puternic. Visul ne închide în nesimţirea somnului. Metafora degajează însă în noi un fior şi ne conduce către o potenţă su-

perioară a vieții. Asimilarea dintre vis și metaforă poetică ni se pare din toate aceste pricini neîndreptățită. S-a spus totuși că între vis și creația poetică ar exista cel puțin o funcțiune psihologică comună, funcțiunea eliberatoare sau *catartică*. Visul, ca și imaginile poeziei, ar elibera afecte comprimate de conștiință. Ce trebuie să credem despre această teorie?

C. METAFORA ȘI ELIBERARE

Funcțiunea catartică sau eliberatoare a artei a fost pusă întîia oară în lumină de Aristoteles, cu prilejul definiției tragediei. „*Tragedia*, scrie Aristoteles (*Poetica*, VI, 21), *este imitația unei acțiuni grave și complete, avînd o anumită întindere, prezentată într-un limbaj plăcut și în așa fel încît fiecare din părțile componente să existe separat. Tragedia dezvoltîndu-se prin personaje făptuitoare și nu prin intermediul narațiunii, produce prin milă și spaimă purgarea pasiunilor de același fel*". O controversă milenară s-a încins în jurul înțelesului pe care Aristoteles îl va fi dat purgării pasiunilor în tragedie, *catarsisului* lor. Clasicii francezi interpretau catarsisul aristotelic în sensul că, prin mila și teroarea pe care o inspira, tragedia purifică sufletele spectatorilor de pasiuni asemănătoare cu cele ale căror nenorocite consecințe le observăm în eroii tragediei. Tragedia ar fi deci o lecție de morală. Catarsisul ar fi efectul moralizator al tragediei. Lessing a avut prilejul să rectifice interpretarea moralistă a tragediei și a efectului ei catarxic. Pentru teoreticianul german, catarsisul ar fi mai degrabă starea de echilibru și seninătate sufletească pe care o trăim la sfîrșitul spectacolului tragic, ca un efect al neutralizării milei prin spaimă și a spaimei prin milă. Filologia clasică mai nouă a adus într-acestea observația că noțiunea de catarsis a fost împrumutată de Aristoteles medicinei, unde ea însemna propriu-zis *purgație*. Analogia ne-a îndreptățit deci să afirmăm că, în concepția Stagiritului, tragedia ar produce nu numai o curățire a spaimei și terorii în noi, ci a tuturor pasiunilor răufăcătoare care există în sufletul nostru. Pe de altă parte, coborînd toate pasajele din scrierile lui Aristoteles, care se referă la aceeași chestiune, savantul filolog Egger a ajuns să înțeleagă astfel gîndirea filozofului grec, rămasă trunchiată și nedefinită în textul *Poeticei*: „*Orice pasiune după Aristoteles* (scrie Egger în *Essai sur l'histoire de la critique chez les grecs*, 1849, p. 188) *există în germene în fundul sufletului nostru, unde ea se dezvoltă mai mult sau mai puțin, după temperamente. Comprimată în adîncul nostru, ea ne-ar agita ca un ferment interior, dar emoția excitată de muzică și spectacol îi deschide o cale, curățind și ușurînd sufletul cu o plăcere fără primejdie*". Catarsisul ar fi deci eliberare.

Noțiunea catarsisului artistotelic a fost mai apoi generalizată la cazul tuturor manifestărilor artistice și atît pentru contemplatorul artei cît

și pentru creatorul ei. Unele mărturii de artiști veneau în sprijinul acestei generalizări. Amintind astfel împrejurările care au urmat crizei sufletești oglindite în romanul *Suferințele tînărului Werther* și compunerii acestuia, Goethe scrie (în *Dichtung und Wahrheit*, III) : *„M-am izbăvit prin această compoziție dintr-un element furtunos, în care mă rătăcisem prin vină proprie și străină, printr-un fel de viață întîmplător și ales, prin premeditare și grabă, prin încăpățînare și neglijență... Îndată m-am simțit ca după o spovedanie generală, vesel, liber și îndreptățit la o nouă viață“*. Cînd Freud a elaborat teoriile sale, el și-a reamintit de catarsisul aristotelic, crezînd că poate vorbi de tratamentul catartic al nevrozelor. Metoda sa consistă, în adevăr, a readuce în conștiință complexe sufletești cenzurate și respinse în straturile subconștiente. Ceea ce psihanalistul obține însă prin tratamentele sale, mecanismul conștiinței ar produce de la sine în fenomenul visului și al imaginilor poetice. Visul ca și creația poetică, ar consista deopotrivă în eliberarea, sub formă simbolică, a unor reprezentări și tendințe cenzurate de conștiință. Un cercetător care a reluat aceste analogii ale psihanalizei, căutînd să le dea o nouă întemeiere, Ch. Baudouin, în *Psychanalyse de l'Art*, 1929, p. 203 și urm., scrie în această privință : *„Mulțumită unor astfel de deghizări, cenzura poate lăsa să treacă în opera de artă, ca și în vis, tendințe comprimate, care ar fi vinovate, amorale, primitive, într-un cuvînt incompatibile cu conștiința omului civilizat. Grație acestui subterfugiu, tendința refulată dobîndește o satisfacție, ba chiar una cu desăvîrșire inocentă ; căci este legitim a admite că deplasarea este ceva mai mult decît o deghizare ; ea este propriu-zis o strămutare, poate momentană și superficială, dar foarte reală totuși, a potențialului afectiv, a tendinței refulate asupra unui obiect nou și licit... Se înțelege atunci în ce măsură arta poate fi în adevăr* o ușurare. *Psihanaliza aduce astfel o confirmare strălucitoare și neprevăzută unei idei formulate de mult de Aristoteles, ideea* catarsisului“.

Întocmai ca și în cazul asimilării dintre vis și metaforă, criticabilă din multe puncte de vedere, noua analogie dintre funcțiunea catartică a imaginii poetice și așa-zisa funcțiune catartică a visului nu poate fi de loc primită. În adevăr, nimeni nu trăiește în vis sentimentul specific al eliberării, al ușurării, al echilibrului, al înseninării pe care l-a notat Aristoteles și l-au analizat atîți dintre comentatorii lui. Dacă psihanaliștii au putut vorbi totuși de un catarsis al visurilor, lucrul se datorește unei simple construcții psihologice pe bază de analogii, nu unui fapt de experiență intimă directă. Catarsis nu este un simplu proces, dar și rezultatul acestuia manifestat într-un sentiment specific. Acest sentiment, constitutiv pentru stările artistice, lipsește însă din experiențele visului. Se mai poate oare vorbi în cazul acesta de funcțiunea catartică a visului ? Desigur că nu.

Dar oare toate metaforele poetice au o funcţiune catartică, în înţelesul probabil pe care l-a dat cuvîntului Aristoteles şi în acela pe care l-a subliniat cu atîta energie estetica psihanalistă ? Oare în toate împrejurările, metafora este simbolul deghizat al unor tendinţe respinse de conştiinţă pentru un motiv oarecare ? Oare totdeauna metafora, aşa cum se exprimă Baudouin, este *„strămutarea potenţialului afectiv şi a tendinţei refulate asupra unui obiect nou şi licit"* ? În această privinţă, o contribuţie de care trebuie să ţinem seama este aceea a lui H. Pongs care, în scrieri ca *Das Bild in der Dichtung*, 2 vol., 1927 sau *L'Image poétique et l'inconscient* (în *Psychologie du langage*, constituind nr. 1—4 din *Journal de Psychologie*, 1933), a adus precizări interesante, a căror valoare este totuşi limitată de o expunere prolixă, în care cititorul regăseşte cu oarecare greutate sîmburele nou şi valabil al cercetării personale. Pongs admite şi el rolul pe care îl joacă inconştientul în formarea metaforelor poetice. *„Imaginea* (metaforică) *apare*, scrie Pongs, *din necesitatea intimă de a exprima un lucru nou, pentru care limbajul n-a creat un cuvînt propriu şi nu putea să creeze, pentru că este vorba de o reprezentare a universului proprie poetului, pe care poetul o scos-o din propria sa adîncime"*. Această imagine poetică este însă numai în unele cazuri mijlocul de a elibera sufletul din constrîngerile subconştiente ale unui sentiment oarecare, un mijloc al eliberării. Aşa este, de pildă, imaginea lui Thersit, eroul problematic al lui Homer, în jurul căruia Ştefan Zweig a organizat o dramă semnificativă. Thersit este omul urît şi dispreţuit pe care poetul îl opune lui Achile şi Patrocle, *„frumoşi, dar grosolani şi proşti"*. Thersit, în drama lui Zweig, ar fi deci, după părerea lui Pongs, masca simbolică (recte metafora) sub care se ascunde resentimentul unei generaţii persecutate. *„Sub masca mitologiei antice, resentimentul operează o transmutaţie a valorilor, care face din omul mişcat de această tendinţă un erou tragic superior omului sănătos şi complet"*. Construind metafora lui Thersit, poetul s-ar fi eliberat de complexul său de inferioritate. Alături de această metaforă eliberatoare, Pongs distinge metafora critică sau a eului justiţiar. Un exemplu ilustrînd această nouă categorie este metafora „raţei sălbatice" în drama lui Ibsen, o imagine care trebuie să sensibilizeze ideea că o anumită „minciună vitală", o anumită iluzie, este necesară oricărei vieţi. Raţa sălbatică, rănită şi adusă în podul casei lui Ekdal, trăieşte acolo o mizerabilă existenţă, printre scheletele brazilor de Crăciun, o existenţă deopotrivă cu a omului care o rănise şi o făcuse prizonieră, fotograful Ekdal, un caracter de veleitar, închipuindu-şi că posedă în podul caselor lui întinse terenuri de vînătoare. Metafora raţei sălbatice nu alină deci un resentiment, nu eliberează o suferinţă, ci întruchipează o critică, dă glas unei atitudini justiţiare a eului poetului. Funcţiunea ei psihologică este deci deosebită de aceea pe care a trebuit s-o recunoaştem metaforei lui Thersit în drama lui Zweig. În sfîrşit, există metafore care *„scapă deopotrivă dominaţiei exclusive a*

inconștientului refulat ca și puterii eului justițiar". Aceste metafore sînt *„produsul complex al întregii atitudini interioare a poetului"*, în ele se exprimă *„trăsăturile principale ale concepției despre univers pe care și-o face poetul"* și alcătuiesc cea mai înaltă formă a imaginației metaforice în poezie. Nu putem să urmărim aici mai de aproape laborioasele analize ale lui Pongs. Distincțiile pe care el le face limitează însă funcțiunea eliberatoare a metaforei și rectifică ceea ce era prea exclusiv în generalizările psihanalizei.

D. FUNCȚIUNEA ESTETICĂ A METAFOREI

1. Funcțiunea sensibilizatoare

Studiind funcțiunile psihologice ale metaforei, am întîmpinat și unele din rațiunile farmecului pe care ea le exercită asupra noastră, adică funcțiunile estetice. Este necesar să ne oprim acum mai îndelung asupra acestei probleme, urmărind peste vechiul fond de idei adaosurile pe care i le-a adus cercetarea mai nouă. Vechile puncte de vedere se găsesc în întregime consemnate în Aristoteles, *Retorica*, III, p. 10, 7, care ne asigură că metafora aduce faptul în fața ochilor, adăugînd apoi în *Retorica*, XI, p. 1 și urm. că lucrurile devin vizibile ochiului nostru, atunci cînd le prezentăm în acțiune, după cum dovedesc exemplele pe care le aduce cu această ocazie Cicero, *De oratore*, III, p. 38 și urm., reluînd aceste idei le dă o formă normatică; autorul nu ne spune ce funcțiuni estetice îndeplinește metafora, ci care sînt funcțiunile pe care ea trebuie să le îndeplinească. Prin toată expunerea lui Cicero, șerpuiește ideea că metafora este un mijloc al sensibilizării, că prin metaforă ochiul nostru interior ajunge să vadă mai bine lucrurile și că toate simțurile le cuprind oarecum în realitatea lor materială. Puține alte idei se adaugă acestui punct de vedere central. Metafora trebuie folosită, ne învață Cicero, pentru a da mai multă *strălucire* unei descrieri, ca în acest pasaj împrumutat scrierilor lui Pacuvius: *„Marea se zbîrlește; întunecimea crește; norii devin atît de negri încît oamenii se cred orbi; o flacără scînteiază în nori; cerul tremură pretutindeni sub loviturile tunetului; torente de ploaie și de piatră cad deodată în valuri precipitate; din toate punctele orizontului vînturile se avîntă impetuos, se deslănțuiesc în vîrtejuri furioase; o tulburare grozavă face marea să clocotească"*. Mulți din termenii acestei descripții sînt transportați din sensul propriu în sensul figurat și rezultatul este o mai mare strălucire a descripției. Relieful este al doilea efect obținut prin metaforă. Cineva care ar dori să „zugrăvească" un om prefăcut ar putea spune despre el că *se învăluiește în vorbirea sa* sau că *se ascunde cu grijă în viclenie*, dînd astfel relief evocării sale. Cicero nu aprofundează deosebirea dintre *strălucire* și *relief*, dar

după exemplele pe care le dă putem spune că cele două procedee afectează în chip egal imaginația. Prin metaforă se ajunge, în sfîrșit la o exprimare mai concisă a ideii, ca în exemplul *săgeata i-a fugit din mînă*, pentru a spune că cineva a tras cu arcul din nebăgare de seamă, ceea ce în exprimare proprie este incontestabil mai puțin concis, dar și mai puțin sensibil. Întrebîndu-se care sînt motivele plăcerii pe care ne-o produc metaforele, Cicero are din nou prilejul să revină asupra funcțiunii lor sensibilizatoare. Desigur, în primul rînd, metaforele plac pentru că ne fac să admirăm puterea de invenție a oratorilor, care ajung să exprime unele lucruri prin numele altora, mai mult sau mai puțin depărtate de cele dintîi. Metafora este apoi un fel de joc, pare a ne spune Cicero, ca una care înlocuind termenul propriu printr-unul figurat nu ne înșală de loc în actul de a recunoaște pe primul. În sfîrșit, metaforele se adresează tuturor simțurilor noastre, ca atunci cînd vorbesc despre *parfumul urbanității*, despre *delicatețea purtărilor*, despre *tunetul mării*, despre *dulceața vorbirii*. Mai cu seamă ochilor noștri le vorbește metafora, făcîndu-ne să vedem lucruri care după firea lor nu pot fi văzute. Această întinsă solicitare a simțurilor face parte din rîndul acelor plăceri funcționale pe care vedem că Cicero nu le ignora. Dacă Cicero insistă atît de mult asupra funcțiunii sensibilizatoare a metaforei, lucrul se datorește faptului că pentru el, ca pentru toți teoreticienii antichității, poezia era o pictură mută ; *ut pictura poesis*. Dar tocmai această împrejurare a fost pusă la îndoială de cîțiva cercetători contemporani, împotriva cărora vechea constatare ciceroniană a trebuit oarecum recucerită.

Îndoiala cu privire la funcțiunea sensibilizatoare a metaforei pornește din spiritul vechii distincții pe care o făcea Lessing în *Laokoon* între artele simultaneității și ale succesiunii. Poezia nu poate să evoce aspecte simultane prin mijloacele ei succesive. Un cercetător modern, Th. A. Meyer (*Das Stilgesetz der Poesie*, 1901) a tras toate concluziile poziției indicate de Lessing. Cuvintele limbii, observă el, au proprietatea să degajeze aceleași sentimente ca și obiectele pe care le reprezintă. Ni se pare deci că vedem lucrurile evocate de poet, pentru că trăim cu intensitate sentimentele pe care acestea le descătușează. Încă înainte de 1880, Scherer observa în *Poetica* sa, p. 267, că metafora accentuează una din însușirile obiectului evocat, fără să fie nevoie de *„ocolul printr-o imagine"*. Mai hotărît este M. Dessoir (*Aesthetik und allgemeine Kuntwissenschaft*, 1906, p. 362) cînd scrie : *„Nu există nici un temei constrîngător pentru a spune, după cum se întîmplă de atîtea ori, că metafora este un mijloc al potențării intuiției. Cînd poetul însuflețește corporalul și încorporează sufletescul, lucrul nu provine dintr-o putere deosebit de mare a intuiției, ci din faptul că limba este atît de săracă încît nu avem alt mijloc pentru a denumi lucrurile sufletești decît cuvintele din lumea simțurilor, după cum nu putem desemna lucrurile corporale decît prin termenii din lumea reprezentărilor"*. Aceleași păreri i se alătură și

R. Lehmann *(Poetik,* 1919, p. 92 şi urm.). Mintea omenească se găseşte în imposibilitate să însoţească cu reprezentări concrete cuvintele pe care le aude, nici chiar atunci cînd ele constituie o metaforă. Încercarea de a traduce în intuiţii comunicările verbale ce li se fac ar stîrni un haos mental înspăimîntător. Adevărul, observat şi de Schopenhauer, altădată, este că *„înţelesul vorbirii este cuprins direct, fără ajutorul fanteziei“*. Ba chiar efortul de a realiza în imagini concrete metaforele pe care le întîlnim în operele poeţilor ar duce la rezultate de-a dreptul comice. Devine oare frumuseţea Kriemhildei mai reprezentabilă atunci cînd vechiul poet german o compară cu luna ? Cine se constrînge să recunoască o lună în figura Kriemhildei trebuie să zîmbească. Cît de puţin fac apel metaforele la imaginaţia noastră reproductivă rezultă şi din faptul că imaginile folosite de ele adeseori nu aparţin experienţei comune, sau chiar nu fac parte din cercul experienţelor noastre sensibile. Cîţi dintre cititorii *Iliadei* au văzut vreodată un leu repezindu-se, pentru a realiza imaginea lui atunci cînd vreunul din eroii ahei este comparat cu un astfel de leu ? În fine, cînd despre o femeie ni se spune că este un „chip coborît din cer“, trebuie să recunoaştem că imaginea nu este nicidecum culeasă din sfera sensibilităţii. R. Lehmann are deci dreptate să conchidă că *„nu intuiţia unui eveniment trebuie întărită în toate aceste cazuri, ci impresia pe care el o face, ceea ce se şi întîmplă atunci cînd aceeaşi senzaţie este chemată din mai multe părţi şi prin mai multe imagini“*. Mai eclectic în ideile sale este E. Elster *(Prinzipien der Literaturwisenschaft,* II, 91, p. 134 şi urm.). Pentru acest autor, funcţiunea sensibilizatoare a metaforei nu este o *conditio sine qua non ;* metafora nu sensibilizează totdeauna, ci numai uneori şi atunci cu efectul estetic cel mai bun. Desigur, cînd Lenau vorbeşte odată, evocînd aspectul în mod treptat, dînd loc la o succesiune de forme *ale vechilor timpuri,* versurile sale n-au dobîndit nici un fel de calitate sensibilă. Cine-şi poate reprezenta oare nişte *visuri împietrite ?* Dar cînd Bismark, ale cărui metafore în discursurile sale au fost studiate, întrebuinţează metafora *Drehkrankheit der englischen Politik,* obţine un efect sugestiv mai puternic decît dacă ar fi spus că politica engleză se mişcă în cerc (ceea ce de altfel constituie tot o metaforă, dar cu o putere sensibilizatoare mai redusă). Nu încape îndoială că şi pentru Elster scopul exprimării poetice este să degajeze sentimente, numai că sentimentele sînt mai vii atunci cînd în loc să se asocieze cu gînduri abstracte ele se leagă de reprezentări concrete. Tot o părere eclectică este aceea a lui W. Stählin *(Zur Psychologie und Statistik der Metaphern, in Archiv für die gesamte Psychologie,* XXXI, 1914, p. 3) care îşi pune cercetarea sa pe bazele psihologiei gîndirii. Pentru Stählin metafora este produsul unei asimilări dintre o imagine şi un alt lucru, între care stăruie totuşi sentimentul unei tensiuni. Imaginea metaforică are totdeauna caracterul unei echivocităţi. Cînd spun *cămila este corabia pustiei* îmi pot reprezenta o cora-

bie, rămînînd totuși conștient că nu despre o adevărată corabie este vorba în acest context. Între imagine și obiectul sensibilizat prin ea există grade felurite de asimilare. Imaginea trage în sfera sa obiectul în mod treptat, dînd loc la o succesiune de forme despre care va trebui să ne ocupăm mai cu de-amănuntul, atunci cînd vom studia structura imaginii. Niciodată însă imaginea nu se poate realiza complet, fără ca prin aceasta procesul asimilării să nu fie stînjenit și metafora să nu fie împiedicată a se produce. Metaforele trezesc, așadar, unele imagini, dar acestea din urmă trebuie să rămînă destul de nelămurite, pentru ca expresia lor să poată fi transferată asupra unui alt lucru. Spiritul nu trebuie să rămînă, dacă e vorba ca metafora să apară, în sfera exclusivă a imaginii. Imaginea trebuie să elimine mai multe din trăsăturile ei componente, pentru ca să devină posibilă asimilarea ei cu un alt lucru. Un estetician care a încercat să găsească noi motive de încredere în funcțiunea sensibilizatoare a poeziei și, implicit, în aceea a metaforei într-o vreme cîștigată tot mai mult de doctrina contrarie, a fost J. Volkelt (*System der Aesthetik*, I, 1906, p. 412 și urm.). Împotriva lui Th. A. Meyer, care nu i-a rămas de altfel dator cu răspunsul său (*Göttinger Gelehrte Anzeigen*, 1906, cit. ap. C. Stählin), Volkelt observă că dacă acesta a tăgăduit limbii poetice facultatea sensibilizatoare, lucrul se explică prin aceea că el își închipuia că vechile teorii cereau poeziei imagini deopotrivă cu cele ale picturii și că aceste imagini ar fi trebuit să însoțească fiecare din cuvintele unei evocări poetice. Adevărul este însă că imaginile fanteziei sînt totdeauna mai șterse decît cele obținute în actul percepțiunii directe și că ele se constituie prin convergența mai multor cuvinte. Funcțiunea sensibilizatoare a poeziei a fost apoi tăgăduită, deoarece teoreticienii s-au referit totdeauna la o lectură grăbită și oarecum distrată și nu la acea luare de contact mai liniștită și mai diligentă cu textul poetic, cu opririle, reluările sau revenirile ei în urmă, care ne convinge că în fantezia noastră poezia trezește neapărat unele imagini. De altfel, chiar cînd imaginile fanteziei nu se produc, avem conștiința posibilității lor, sîntem conștienți că poeții s-au străduit să anime imaginația noastră, prin întrebuințarea unor cuvinte sau figuri poetice încărcate de sensibilitate, ceea ce ei n-ar fi încercat să facă, dacă fantezia cititorului n-ar putea fi pusă în nici un caz în mișcare.

Toate părerile exprimate pînă acum se sprijină pe observația interioară a psihologilor care le-au emis. Este drept a spune că metoda aceasta nu este cea mai bună, deoarece fiecare psiholog poate avea o predispoziție diferită, în grad și calitate, cît privește puterea fanteziei de a-și reprezenta unele imagini. Această predispoziție ține, în primul rînd, de structura generală a poporului căruia cercetătorul îi aparține. Th. A. Meyer a notat odată această constatare în legătură cu procesul estetic al însuflețirii naturii, o constatare interesantă pentru cine dorește

să judece valoarea contribuţiei sale: *„Insufleţirea aparenţelor se menţine în semiobscuritatea sentimentului, într-o presimţire nedeterminată şi, din această pricină, cu toate că ea apare la toate popoarele, este totuşi mai puţin practicată de popoarele înzestrate cu o limpede predispoziţie raţională. Toate puterile naturii devin pentru greci persoane. Nimfe şi demoni de tot felul stăpînesc dealurile, copacii, izvoarele şi rîurile, vîntul şi marea. Simţul plastic al grecilor transformă însufleţirea impersonală a naturii în umanizarea ei. Insufleţirea ei lirică se dezvoltă complet la popoarele germanice. Abia sensibilitatea acestora încălzeşte în întregime natura; ele sînt acelea care au auzit pe deplin cîntecele adormite în lucruri“ (Aesthetik,* 1923, p. 26.). Nu cumva atunci lipsa de sentiment plastic a germanilor explică îndoiala unui Th. A. Meyer şi a atîtora din adepţii lui cu privire la funcţiunea sensibilizatoare a metaforei? Nu cumva este explicabil de ce împrejurări clare pentru Cicerone au devenit problematice pentru cercetătorii amintiţi mai sus? Deosebirile în predispoziţia reproductivă a imaginilor fanteziei diferă apoi de la individ la individ. O. Sterzinger, despre ale cărui cercetări urmează să ne ocupăm acum, a notat odată felul imaginilor trezite în el şi într-un alt subiect de experimentare, cu ocazia prezentării mai multor tablouri şi imagini poetice. În timp ce el însuşi înregistrează senzaţii kinestezice în zece cazuri, subiectul ales pentru comparaţie nu înregistrase nici una; apoi pe cînd acesta din urmă înregistrase 13 senzaţii de temperatură, el însuşi se dovedise inapt a reproduce astfel de senzaţii. Împrejurarea aceasta obligă pe cercetător să folosească o metodă obiectivă, instituind anchete psihologice pe baza unui material metodic selectat, prezentat unor persoane de structuri şi formaţii deosebite. Este ceea ce a făcut O. Sterzinger în lucrarea sa *Die Gründe des Gefallens und Missfallens am poetischen Bilde (Archiv für die gesante Psychologie,* XXIX, 1913, p. 3). Sterzinger nu şi-a întocmit cercetarea sa experimentală în vederea studierii funcţiunii sensibilizatoare a metaforei. Preocuparea sa este să desluşească motivul pentru care imaginile poetice şi, în primul rînd, metaforele plac sau displac. Materialul strîns cu această ocazie poate fi însă folosit şi pentru o bună rezolvare a problemei dezbătute de noi acum. Sterzinger a ales un număr de metafore, spicuite în operele mai multor poeţi, şi le-a prezentat subiectelor sale de experimentare, cerîndu-le să declare motivele pentru care metaforele respective le-au plăcut sau nu. Cele mai multe din motivele invocate cu acest prilej au putut fi grupate de Sterzinger sub rubrica: *plăceri rezultate din activitatea fanteziei.* Astfel, unele din persoanele întrebate au răspuns că metaforele prezentate le-au plăcut pentru *claritatea şi forţa reprezentărilor,* pentru *corporalitatea imaginii,* pentru că *lucrurile se asimilau cu o imagine* etc. Acestor motive care, statisticeşte, ocupau primul loc, li se asociau altele, mai puţine, ca, de exemplu, reproducerea unor senzaţii sau îmbogăţirea vieţii sentimentale. Neplăcerea pro-

vocată de metafore provenea, de asemenea, din lipsa reprezentărilor fanteziei și din toate celelalte motive care contraziceau pe cele recunoscute ca resorturi ale plăcerii poetice. Parcurgerea numeroaselor declarații publicate de Sterzinger nu lasă nici o îndoială asupra prezenței imaginilor fanteziei printre răsunetele unei metafore, deși este limpede că aceste imagini n-au nici claritatea, nici regulata dezvoltare a acelora care compun un film cinematografic.

2. Metafora și atitudinile disimulate ale eului

Funcțiunea sensibilizatoare este numai unul din rosturile estetice ale metaforei. Altul este de a da expresie anumitor atitudini sentimentale ale eului. Cine întrebuințează o metaforă o face nu numai pentru a aduce mai viu în fața simțurilor noastre imaginea unui lucru, dar și pentru a exprima felul vorbitorului sau scriitorului de a resimți anumite lucruri, atitudinea lor emotivă față de acestea. În primul rînd, metafora poate exprima vivacitatea unei impresii. Cînd cineva, descriind pe un bătrîn, vorbește despre părul său *nins* (care în realitate poate să nu fie însă chiar alb ca zăpada), acest mod exagerat și metaforic de a vorbi dorește să pună în lumină vehemența impresiei primite de la aspectul acelui bătrîn. K. Bühler (*Sprachteorie*, 1934, p. 353), examinînd ipoteza lui H. Werner, înfățișată și de noi mai sus, asupra originii metaforei, observă că ceva din spiritul vechilor interdicții tabuistice care vor fi dat naștere metaforei se păstrează și în întrebuințarea ei actuală. În adevăr, în multe împrejurări, în care urmează să exprimăm sentimente care nu vor sau nu îndrăznesc să se manifeste, limba recurge la expresia metaforică. Așa este, de pildă: *amenințarea*, care atunci cînd, pentru un motiv amintit, pregetă să se exprime direct o face astfel încît amenințatul s-o deslușească de sub învelișul ei. Așa procedează Mircea în *Scrisoarea III* a lui Eminescu, cînd îi spune lui Baiazid, amintindu-i pilda altor năvălitori: *„Și nu voi ca să te sperii nici nu voi să te-nspăimînt, Cum veniră se făcură toți o apă și-un pămînt".* Mircea neagă deci intenția de a profera o amenințare la adresa puternicului sultan, dar o face totuși prin vălul metaforei celui de-al doilea din versurile citate. Exemplul este tipic. Un alt sentiment lucrînd cu putere de sub învelișul său este *disprețul*, care folosește și el adeseori metafora. Cînd Othello, crezîndu-se înșelat de Desdemona, îi azvîrle în față întregul lui dispreț, cu atît mai arzător sub vălurile care îl ascund, graiul lui proliferează o abundentă floră metaforică: *„Cum? fața ta, această albă pagină! / Să poarte scris cuvîntul «desfrînată»? / Ce crimă? Ah, femeia mea de stradă, / Să-i spui pe nume-ar fi să-mi fac obrajii / Ca foalele să-mi ardă de rușine, / Pînă-mi prefac rușinea în cenușă . . . / Ce crimă? Cerul*

uite-ntoarce capul. / Și luna-nchide ochii să nu vadă / Iar vîntul deșuchiat ce se sărută / Cu tot ce-i iese-n cale, amuțește / În inima pămîntului de spaimă..." (V. 2, trad. D. Protopopescu). Repedea succesiune a acestor metafore înlocuiește expresia directă a sentimentului de dispreț încercat de Othello și a situațiilor care l-au provocat. Cînd Othello vorbește în felul acesta, certitudinea (de altfel eronată) culpei Desdemonei se formase în el și turbarea lui dorește să biciuiască mai tare, exprimîndu-se prin ocolul metaforic. Acesta este și procedeul *ironiei,* în care se poate exprima de altfel un dispreț mai puțin vehement decît acela care-l mișcă pe Othello, sau *humorul,* din care grăiește o simpatie amuzantă pentru lucrurile considerate din unghiul lui. Ironia este una din atitudinile cele mai tipice ale transferului metaforic al expresiei. Ironicul se preface că vorbește cu stimă și gravitate despre lucruri pe care le consideră de minimă importanță sau de care crede că-și poate bătea joc. Prezentîndu-și pe unul din eroii săi, pe studentul demagog Coriolan Drăgănescu, Caragiale scrie : *„Pînă aici, Coriolan era mare, era incomparabil ; dar aici, la statua eroului de la Călugăreni, era prodigios. Cuvîntarea lui era așa de zguduitoare încît auzindu-l te mirai de nepăsarea eroului de bronz*". Seria epitetelor metaforice din acest context : *mare, incomparabil, prodigios, zguduitor,* ca și metafora metonimică *eroul de bronz,* pot sugera aparența entuziasmului sincer al scriitorului. Dar exagerarea aprecierilor revelează îndată sensul acoperit. Cititorul nu se înșală cînd ghicește atitudinea mușcătoare a scriitorului disimulată, prin procedeul metaforei ironice, sub termenii atît de măgulitori.

În procedeul metaforei umoristice se ascunde, de asemenea, un sentiment dar de data asta simpatia înduioșată pentru aspectele evocate. Umorul este produsul unui sentiment mișcat, dar pudic și care, din această pricină, se ascunde sub o imagine înveselitoare. Iată-l pe G. Topîrceanu descriind cu emoție armonia muzicală a unei nopți de vară : *„Acum natura-ncepe / Cu tainicul ei glas / Din stepe / Să cînte-ncet pe pe nas (Noapte de vară).* Metafora *cîntecului pe nas* nu dezvăluie însă dispreț pentru natură și tocmai o emoție nobilă și rezervată. Întocmai ca metafora disprețuitoare, metafora ironică și cea umoristică lucrează cu o putere cu atît mai mare, cu cît ea provoacă în spiritul cititorului reacțiunea de destindere a unui înțeles în sfîrșit descifrat.

Lingușirea este, de asemenea, o atitudine care, dorind să se ascundă, se exprimă adeseori prin vălul unei metafore. Nimeni nu îndrăznește să-și declare intenția de a capta bunăvoința unei persoane. Atitudinea fățișă ar fi inoperantă. Lingușitorul înțelege că trebuie să se ascundă, ceea ce el face foarte bine oferind omagiul său cuceritor prin intermediul unei metafore. Vorbirea curtenilor este plină de astfel de metafore ale lingușirii. Dar mai cu seamă *lingușirea erotică* a luat o dezvoltare deosebită în vechea poezie de curte. Așa-zisul conceptism, înflorit abundent

în preajma micilor curţi italieneşti ale veacului al XV-lea şi XVI-lea, este plin de metafore subtile şi exagerate, în care se desluşeşte linguşirea erotică sub masca menită s-o facă mai eficace. Unul din poeţii conceptişti Tebaldeo, trăind pe lîngă curtea din Ferrara, dedică iubitei lui, printre altele, sonetul care începe cu versul : *Io vidi la mia Nimpha, anchi la mia dea*, pe care îl reproduc în traducere pentru interesul metaforelor lui puse în serviciul linguşirii erotice : *„Am văzut pe nimfa mea sau mai degrabă pe zeiţa mea, mergînd prin zăpadă, şi ea mi s-a părut atît de albă că aş fi jurat că este de nea, dacă nu s-ar fi mişcat. / Zăpada care cădea în fulgi deşi, văzînd că este mai albă decît ea, se opri de mai multe ori în cer împotriva voinţei zeilor şi nu mai voi să descindă pe pămînt. / Fiecare om se oprea uimit, văzînd că ninge şi că totuşi soarele luceşte, soarele pe care ea îl făcea cu genele ei. / A învinge zăpada şi a lumina văzduhul obscur şi negru este o cinste pentru ea : dar, vai ! ce glorie aşteaptă ea învingîndu-mă pe mine ?“*

Altă formă a disimulării este *politeţea*. Politeţea este triumful artificiului asupra naturii. Ea este într-un fel contrariul naivităţii, care, după definiţia lui Schiller, este tocmai triumful naturii asupra artificiului. Politeţea este ansamblul atitudinilor care maschează, în practica vieţii mai înalte de societate, manifestarea sinceră şi directă a instinctelor. Politeţea va folosi deci metafora pentru scopul disimulărilor ei. Atît de departe au fost împinse atitudinile politeţii în vorbirea preţioaselor şi preţioşilor secolului al XVII-lea, un grup de oameni cultivînd o sociabilitate dintre cele mai rafinate, încît vorbirea proprie, resimţită ca o exprimare prea directă şi prea instinctivă a gîndirii, era sistematic înlocuită cu metafora învăluitoare. Încă din epocă, Baudeau de Somaize a constituit *Dicţionarul preţioaselor*, reprodus în antologia *Les Précieux et les Precieuses*, publicată în 1939 de G. Mongrédien la Mercure de France. Nu numai obiectele, lucrurile sau fiinţele, dar şi acţiunile socotite prea aproape de nevoile ordinare ale vieţii erau înlocuite de preţioşi prin cîte o metaforă mai mult sau mai puţin transparentă, în acord cu sentimentul lor asupra convenienţelor sociale. Cineva care cerea să se reteze feştila arsă a unei lumînări spunea : *otez le superflu de cet ardent (desprindeţi superfluul acestui obiect arzător)*, înlocuind astfel termenul propriu particular cu unul general. A se pieptăna devenea *délabyrinther ses cheveux (a-şi delabirintiza părul)* ; a te scălda dădea loc metaforei mitologice *visiter les naïades (a vizita naiadele)*, purtătorii unei litiere erau *mulets baptisés (catîri botezaţi)* ; obrajii erau *les trones de la pudeur (tronurile pudorii)* ; sînii erau *les coussinets d'amour (perniţele amorului)* ; un poet era *un nourisson des muses (un sugaci al muzelor)* ; o oglindă era *un conseiller des grâces (un sfătuitor al graţiilor)* etc.

3. Metafora ca mijloc al potențării impresiei

Un cercetător în domeniul psihologiei ale cărui merite au fost deseori remarcate, Chr. Ruths *(Induktive Untersuchungen über die Fundamentalgesetze der psychilscher Phäenomene*, I, Bd. *Experimentaluntersuchungen über Musikphantome*, 1898), a observat existența a două legi care domină desfășurarea procesului sufletesc : legea *substituției* și aceea a *progresiunii*. O stare sufletească are tendința să evoce o altă stare înlocuitoare, într-un fel oarecare mai intensivă decît cea dintîi. Existența acestor legi a fost studiată de Ruths cu prilejul așa-ziselor *fantome muzicale*, adică a imaginilor care se trezesc în spiritul nostru la auzirea muzicii, dar nu numai cu acest prilej. Miturile și legendele ar fi și ele, după Ruths, produsele unor substituții progresive. Imaginile visului ar apărea pe aceeași cale. Cîteva observații personale veneau să confirme legea substituțiilor progresive. Într-o zi, autorul se desparte de cineva, noaptea el visează că a murit și ia dispoziții în vederea înmormîntării sale. Ideea morții apare astfel în vis ca produsul unei substituiri progresive a ideii despărțirii. O. Sterzinger *(Das Steigerungsphänomen beim Künustlerichen Schaffen, in Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunztwissenschaft*, XII, 1917) a coroborat observațiile lui Ruths cu cele ale altor autori care s-au oprit în fața problemei visului ca de pildă, J. Scherner *(Das Leben des Traumes*, 1861). Într-o zi i se rupe lui Volklet un nasture în două : noaptea el visează că nasturele s-a rupt în multe bucățele. Scherner povestește cazul unei doamne care, speriindu-se de un cerșetor găsit în fața ușii ei, îl visează noaptea îndreptînd dinți amenințători către ea. Sterzinger însuși povestește cum, închiriind o cameră liniștită pentru a putea lucra, descoperă în ea o ușă condamnată și care conducea către locuința altcuiva ; noaptea el visează cum încăperea închiriată are trei uși, dintre care una dădea într-o bucătărie, zgomotoasă, alta într-o odaie în care cineva cînta la vioară, a treia într-un loc în care se găseau o mulțime de canari închiși în colivii. În cazurile tuturor acestor visuri s-au produs deci substituții progresive. Ruths exprimase părerea că înseși comparațiile și metaforele gîndirii zilnice sau ale poeților sînt tot rezultatul unor substituții progresive. Scopul unei comparații sau al unei metafore ar fi să facă mai clare, mai comprehensibile, anumite lucruri sau episoade : un proces care izbutește prin înlocuirea acelor lucrări sau episoade prin altele mai clare, mai pregnante, decît cele dintîi. Sensul progresiv al unei metafore a fost de altfel observat încă din antichitate. Quintilian afirmase că metafora *(translatio)* trebuie să fie mai puternică decît expresia proprie pe care o înlocuiește, *plus valere eo quod expellit*. Cercetarea se găsea ajunsă la aceste rezultate, cînd Sterzinger a avut ideea să întrebe pe doi poeți, care au consimțit să se supună experimentărilor sale, asupra semnificației

estetice a imaginilor produse chiar atunci de ei, lămurind astfel fenomenul potențării în actul creației artistice. Totalizînd declarațiile obținute, în condiții experimentale destul de grele, Sterzinger a observat că potențarea apare fie ca *mărire (Vergrösserung)*, fie ca *multiplicare (Vervielfachung)*, fie ca *întărire (Verstärkung)*. Poeții au dat unul sau altul din aceste răspunsuri, atunci cînd au fost întrebați asupra motivelor care i-au oprit în fața vreuneia din imaginile lor ; în declarațiile lor au arătat că au voit să mărească, să întărească sau să multiplice impresia de la care au pornit. Calea spinoasă a unor lucrări experimentale cu poeți observați chiar în actul creației mi se pare inutilă. Prin intuiție simpatetică noi putem să ne dăm destul de bine seama care este intenția estetică a potențării prin mărire, întărire sau multiplicare în vocabularul tradițional sau în formulele consacrate ale poeziei din toate timpurile, precum : *pe veci, e mult, e foarte mult de-atunci, niciodată* (cp. *nevermore a lui Poë), mii de* (cp. versurile celebre ale lui Catul care îi cere Lesbiei *o mie de sărutări și încă o mie)*, apoi în preferința poeziei și a basmului pentru supraomenesc, pentru eroi, uriași și pitici, pentru formele neobișnuite ale binelui și ale răului, ale fericirii și ale nenorocirii. Intenția intensificatoare a poeziei este incontestabilă, pentru întregul ei domeniu și pentru mijloacele ei speciale. Ce trebuie să înțelegem însă prin potențarea poetică în general și prin aceea obținută în mod special prin metaforă ? Fr. Kainz *(Zür dichterischen Sprachgestalung*, în *Zeitshirift für Aesthetik* etc. XVIII Bd., 1924) este de părere că Sterzinger înțelege noțiunea potențării într-un chip oarecum material, cantitativ. O precizare a noțiunii este deci necesară : *„O reprezentare, termenul unei comparații, o imagine pot fi considerate ca progresive* (observă Kainz) *atunci cînd degajează un efect sentimental mai puternic decît expresiile pe care le înlocuiesc"*. Dacă ar fi înțeles noțiunea potențării în felul acesta, Sterzinger n-ar fi ajuns la concluzia că legea substituțiilor progresive prin metaforă cunoaște și unele excepții, ca în exemplul în care unul din poeții cercetați a declarat că în metafora : *„Ihr Brief rauschte daher in grossen schweren Schwingenschlagen" (scrisoarea ei freamătă cu mari, cu grele zvîcnituri de avîntare)* a ezita între acest din urmă cuvînt și echivalentul său *Flügelschlägen (bătăi de aripă)*, dar s-a hotărît pentru cel dintîi, deși i s-a părut că are o putere evocatoare mai mică. Kainz observă însă, împotriva lui Sterzinger, și chiar a subiectului său de experimentare, că *Flügelschlägen (bătăi de aripă)*, deși mai concret, mai reprezentabil, este totuși mai sărac, mai banal, decît *Schwingenschlägen (bătăi de avîntare)*, care este mai solemn, mai poetic, capabil să producă o atmosferă sentimentală mai puternică. Subiectul lui Sterzinger s-a hotărît deci într-un sens progresiv.

În ce relație stau cele două funcțiuni estetice ale metaforei discutate pînă acum, funcțiunea sensibilizatoare și funcțiunea intensificatoare ? Cînd citim în T. Arghezi *(Icoane de lemn*, p. 175) : *„În luna morții mier-*

lelor s-a văetat în salcîmii stăreţiei, bătute cu alicele ploii, multă vreme o cucuvaie", metafora *alicele ploii* are o semnificaţie sensibilizatoare, ca una care ne mijloceşte reprezentarea mai vie a picăturilor de ploaie. Cînd însă în acelaşi loc citim : „*Am închis uşile şi am aprins lampa în mormîntul chiliei*", avem impresia hotărîtă că *mormîntul chiliei* este un mod exagerat de a vorbi, ales de poet pentru a produce o impresie sentimentală mai puternică şi că, prin urmare, sensul acestei exprimări metaforice este intensificator. Există deci posibilitatea de a distinge intenţia estetică a fiecărei metafore şi a o atribui uneia din cele două funcţiuni observate pînă acum. Trebuie totuşi adăugat că, într-o a treia categorie, intră acele metafore care au deopotrivă funcţiune sensibilizatoare şi intensificatoare, în care sensibilizarea este un mijloc al intensificării. Cităm, ca exemplu, următorul pasaj din Arghezi, în care poetul ne descrie o seară bîntuită de o ceaţă groasă : „*E o ceaţă de praf des, văzduhul închegat cu lapte şi felinarele n-au altă putere decît să conţie o electricitate covăsită. Am aşteptat în colţul unei străzi douăzeci de minute un vagon de tramvai cu cai şi am apucat pe cel din urmă. Nu ştiu dacă puteam răzbi cu piciorul, pînă dimineaţa, tunelurile de talc şi străzile de funingine albă*" (*op. cit.*, p. 135). Examinînd metaforele acestei descripţii, este evident că *văzduhul închegat cu lapte*, felinarele care conţin o *electricitate covăsită*, *tunelurile de talc* şi *străzile de funingine albă* sînt metafore care urmăresc nu numai să aducă mai viu în faţă aspectele respective, dar în acelaşi timp, o dată cu exagerarea impresiilor, să determine un sentiment mai viu în legătură cu ele. Un tunel de *talc* şi o stradă *de funingine albă* este nu numai un aspect mai viu al închipuirii, dar în acelaşi timp un spectacol straniu, oarecum înfricoşător. Sensibilizarea şi intensificarea fuzionează în aceste metafore.

4. Funcţiunea unificatoare a metaforei

O altă funcţiune estetică a metaforei, observată şi ea uneori, este aceea de a sublinia unitatea dintre feluritele date ale sensibilităţii. Dincolo de deosebirile dintre lucruri sesizăm unitatea lor, mai profundă şi această descoperire, care face din metaforă un adevărat instrument de cunoaştere, ne încîntă ca orice descoperire a spiritului. Simboliştii francezi, mergînd pe căi deschise altădată de mistici, au numit metaforele considerate în funcţiunea lor unificatoare, *corespondenţe*, şi Baudelaire le-a consacrat acestora un sonet care alcătuieşte un fel de artă poetică a întregului curent literar :

„La nature este un temple ou de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité.
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants.

Ayant l'expansion des choses infinies
Comme l'ambre, le musc, le benjoins et l'encens,
Qui chentent les transports de l'esprit et des sens.

*

Natura e un templu ai cărui stîlpi trăiesc
Și scot adesea vorbe ciudate și obscure ;
Și-n viață omul trece mereu printr-o pădure
De simbole ce-l cearcă c-un ochi prietenesc.

Ca niște lungi ecouri care din depărtare
De-a valma se confundă într-un acord profund,
Vast, unitar, ca noaptea sau zările solare,
Parfumul și culoarea și sunetu-și răspund.

Sînt proaspete parfumuri ca trupuri de copii,
Dulci ca un ton de flaut, verzi ca niște cîmpii,
— Iar altele, corupte, de preț, triumfătoare,

Avînturi infinite în firea lor purtînd,
Ca moscul, chihlimbarul, tămîia, smirna care
Ne cîntă bucuria din simțuri și din gînd".

(trad. de *Al. Philippide*)

Dacă citim cu atenție sonetul lui Baudelaire, observăm că el vorbește despre trei lucruri deosebite, și anume 1) de *simbolismul* naturii, adică de unitatea aspectelor într-un plan mai adînc ; 2) de o calitate morală a lor, deopotrivă cu a omului *(L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers)* și 3) de unitatea senzațiilor noastre, adică de așa-numitele *sinestezii (Les parfums, les couleurs et le sons se répondent)*, pe care psihologii moderni le-au studiat în unele contribuții de specialitate. Sînt în adevăr, numeroase afinitățile dintre impresiile noastre, pe care le scot la iveală zicerile metaforice ale limbii comune sau ale poeților. Dacă încercăm să introducem o ordine în enormul material care ne stă la dispoziție, distingem următoarele categorii ale unificării metaforice pe care le vom ilustra cu cîteva exemple : 1) unificarea unei impresii morale cu o impresie sensi-

bilă, fie aceasta a / optică, 1) formă (un cap *pătrat*, un caracter *rectilin)*; 2) dimensiune (o inteligenţă *vastă, profundă, înaltă,* un suflet *mic)*; 3) culoare (ca atunci cînd se vorbeşte în mod general de *culoarea* unui jurnal sau a unui partid politic; există un întreg limbaj emblematic al culorilor bazat pe unificări metaforice şi potrivit căruia invidia e figurată prin *verde,* dragostea prin *roşu,* inocenţa prin *alb,* gelozia prin *galben,* melancolia prin *violet* etc.), *b* / acustică (un suflet *melodios), c* / tactilă (purtarea cuiva e *aspră;* altcineva are maniere *onctuoase* sau caracter *tare,* proverbul vechi vorbea de *dura lex; d* / gustativă (un sentiment *dulce,* un caracter *acru,* o decepţie *amară,* o glumă *sărată); e* / olfactivă (o amintire *parfumată,* moravuri *pestilenţiale); f* / termică (un om *rece,* un suflet *cald,* o discuţie *aprinsă); g* / musculară sau motrice (un spirit *iute* sau *lent); h* / organică (o deprindere *scîrboasă,* cineva e *însetat* de dreptate, altul are o mare *foame de ştiinţă;* 2) *unificarea* unei impresii sensibile cu altă impresie sensibilă, în infinitele combinaţii dintre diversele date ale sensorului (o formă poate fi *melodioasă,* un contur e *vag;* fr. *flou* redă mai bine asociaţia sinestezică între optic şi tactil, o culoare e *dulce, caldă* sau *rece,* un desen e *ferm,* se vorbeşte despre un roz *leşinat;* o voce este *clară* sau *întunecată,* ea mai poate fi *aspră, dulce* sau *caldă;* se mai spune că o stofă este *dulce* la pipăit etc. etc.).

Dacă din domeniul zicerilor comune trecem la cele găsite de poeţi, metaforele în funcţiunea lor unificatoare ne apar de asemenea, în număr nelimitat. Dublîndu-şi teoria prin practica sa poetică, Baudelaire scrie în *Tout entiére,* evocînd pe iubita lui: *„O, metamorphose mystique! / De tous mes sens fondus en un / Son haleine fait la musique / Comme sa voix fait le parfum“ (O, metamorfoză mistică / A tuturor simţurilor mele topite într-unul singur / Răsuflarea sa este muzică / După cum glasul îi este parfum).* R. de Reneville *(L'experience poétique,* 1938) a spicuit în Rimbaud mai multe sinestezii, ca atunci cînd în *Enfance,* poetul notează: *„A la lisiére de la forêt / Les fleure de rêve tintent, éclatent, éclairent“ (La marginea pădurii / Florilor visului sună ca un clopot, plezneșc, luminează)* sau cînd observă în *Villes* I, *„Des vêtements et des oripeaux éclatants comme... la lumiére des cimes“ (Veşminte şi zdrenţe strălucitoare ca... lumina culmilor),* pentru a nu mai vorbi de acea flacără jucăuşă care poetului i se pare ca o detunătură de armă răsunînd după vecernii... *„un feu follet blême / Comme un coup de fusil aprés le vêpres“ (un foc jucăuş palid / Ca o împuşcătură după ora vecerniei) Jeune ménage).* Tot lui Rimbaud i se datoreşte textul clasic al sinesteziilor acustic-optic în sonetul *Voyelles: A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu (A* negru, *E* alb, *I* roşu, *U* verde, *O* albastru). Un analist aplicat, germanul Ernst Jünger, ne-a dat în *Lob der Vokalen (Lauda vocalelor,* în volumul *Blätter und Steine)* o analiză a vocalelor în funcţiunea lor evocatoare. Dacă observaţiile lui E. Jünger nu pot fi considerate ca nişte sigure cuceriri ale ştiinţei, ele nu sînt mai puţin interesante ca exemple

de metafore unificatoare ale unei impresii sensibile cu una morală sau a două impresii sensibile în asociaţii sinestezice. În această din urmă privinţă va fi interesant de urmărit, întrucît sinesteziile lui Jünger coincid cu cele ale lui Rimbaud. Iată analiza poetică a vocalei *A*, considerată mai întîi ca un simbol moral : *„A, care ocupă aproape în toate alfabetele primul loc, trebuie privit ca regele necontestat al tuturor vocalelor. Chiar acolo unde nu-l întrebuinţăm decît ca un simplu semn, el semnifică primordialul şi preponderentul. În Apocalipsul lui Ioan, vocala A este dată drept simbol al primordialului şi a-toate-cuprinzătorului“* (aluzie la cuvintele Domnului în *Apocalips*, 1, 8 : *„Eu sînt alfa şi omega“) „şi, în logică, egalizat cu sine însuşi, semnifică principiul identităţii (A=A)... Iacob Grimm laudă pe A ca pe prima şi cea mai nobilă vocală, care în acelaşi timp ar fi mama tuturor sunetelor. Această din urmă comparaţie* (adaugă Jünger) *nu mi se pare însă fericit aleasă. A este mai degrabă sunetul patern, supremul şi regescul semn al puterii părinteşti. În el răsună în acelaşi timp înălţimea şi vastitatea cuprinzătoare a vieţii şi a puterii. Această dublă dimensiune apare cu strălucire în cuvîntul germanic* Aar, *căruia îi corespunde în lumea maternă silaba* Ur, *capabilă să trezească în noi reprezentarea adîncimii obscure şi a originii şi care face parte din cuvintele exprimînd mai bine spiritul germanic al limbii“.* Cît despre sinesteziile lui, E. Jünger notează : *„Culoarea pe care ar trebui s-o alegem pentru A ar trebui să fie purpura...“* Este izbitoare în acest punct incoincidenţa simbolizărilor şi a sinesteziilor lui Jünger cu acele ale lui Rimbaud, care scrie :... *A, noir corset velu de mouches éclatantes / Qui bombillent autour des puanteurs creuelles / Golfe d'ombre...“* (A, *negru corset împăroşat cu muşte strălucitoare / Care bîzîie în jurul crudelor pestilenţe / Golf de umbră...).* La fel se întîmplă cu O : la Rimbaud, *„O bleu... silence traversé des Mondes et des Anges“ (O albastru... tăcere străbătută a lumilor şi îngerilor)* în timp ce la Jünger O este sunetul *aristocraţiei... printre culori, i se subordonează galbenul şi, printre metale, aurul.* Asemănătoare pînă la un punct sînt sinesteziile lui *E :* la Rimbaud : *„E blanc... candeur des vapeurs et des tentes, / Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelle“. (E alb... candoarea aburilor şi a corturilor / Lance a mîndrilor gheţari, regi albi, flori de ombelă* (de flori), la Jünger : *„Cu E se coordonează întinderea şesului. Cele două domenii, care se întîlnesc şi se întretaie în acest sunet, sînt cel al golului şi al sublimului. Cu E se se potriveşte culoarea albă ; cuvinte precum* Meer, Shnee, See şi Seele *posedă o strălucire radioasă“.* Apropieri se pot face şi între sinesteziile lui *I*, dar aici precedentul lui Rimbaud pare să nu fi fost fără înrîurire : *I* este pentru Jünger sunetul vieţii (cp. fr. *vivre)* şi culoarea lui ar fi roşul închis, ca acela care se vede pe mesele măcelarilor, încît — adaugă Jünger — Rimbaud avea dreptate cînd îl compara cu o vărsare de sînge : *„I pourpres, sang craché“ (I purpure, sînge scuipat).* Unele înrîuriri ni

se par a descifra și în interpretarea pe care Jünger o consacră vocalei *U*, în care s-ar *întruni tainele reproducerii și ale morții... Domeniul său cuprinde temeliile lumii minerale și maritime*. Tonul său coloristic ar fi întunecat și liniștit. Cp. deci la Rimbaud: *„U vert... vibrements divins des mers virides“ (U verde... vibrări divine ale mărilor verzi)*. Gradul de convergență a metaforelor sinestezice țesute în jurul vocalelor poate fi controlat și printr-un alt document, puțin cunoscutul sonet *Sonuri și colori* al lui Mircea Demetriade (în „Românul“, decembrie 1906, reprodus de N. Davidescu, *Din poezia noastră parnasiană. Antologie critică*, 1943)[1], care, deși inspirat de Rimbaud, nu aduce mai puțin răsfrîngeri din implicațiile proprii limbii noastre.

„Alb *A*; *E* gri; *I* roșu, un cer de asfințire,
Albastru *O*, imensul în lacuri oglindit,
U, mugetul furtunii și-al crimei colț vădit,
Alcovul criptei negre, lugubră prohodire.

A, rază săgetată de astru-n răsărire
Cînd zorile în boabe de rouă s-au topit
Căzînd pe flori, pe iarbă, pe lanu-ngălbenit;
A, verbul peste ape născînd eterne fire.

E, gîndul meu de sceptic, simbol saturnian,
I, sînge și incendii, fîșii învăpăiate,
Din trîmbițe vestind-o virila libertate.

O, freamătul de coarde, un mit din Ossian,
Ciocniri de pietre scumpe, murmur eolian
Pe harpele albastre de îngeri înstrunate“.

Nu numai Mircea Demetriade, dar și alți poeți români care au stat sub influențe simboliste au cunoscut metafora în ambele ei funcțiuni unificatoare. Așa Macedonski, cu versurile lui din *Epoda de aur*: *„Dar sînge ce curge din nori / înaltă fanfare de goarne“*. De la Macedonski tehnica sinesteziilor a fost uneori folosită de poeții noștri, dar cel care a dus-o pînă la un mare grad de virtuozitate a fost Al. Philippide, în al cărui volum *Aur sterp*, 1922, putem spicui un mare număr de exemple, precum *leagănul albastru al tăcerii... tremurătoarea rază albăstrie / Melodios s-așterne pe covor / Ca un fior... fior albastru... unite melodii de lună; muzica surîsurilor lunei; somnul mătăsos al lunei pline; plînsul*

[1] Cf. și articolul *Ceva despre Mircea Demetriade*, apărut în volumul *Figuri și forme literare*, 1946, nepublicat în volumul de față. Se analiza un sonet de Mircea Demetriade și o traducere din Nerval, comparată laudativ cu originalul *(n. ed.)*.

auriu al unei stele; miresme moi, albastre de tăcere; goarna luminii; un vînăt vînt de spaimă etc.

O problemă din cele mai pasionate este aceea relativă la temeiul și necesitatea unificărilor metaforice. Ch. Baudelaire, care, mergînd pe căi practicate mai înainte de unii romantici, de un E. T. A. Hoffman sau un Gerard de Nerval (așa cum a dovedit-o Jean Pommier în *La Mystique de Baudelaire,* 1932), a contribuit atît de mult la răspîndirea tipului unificator al metaforei, scrie în articolul pe care i-l consacră lui V. Hugo (1861), în *L'art romantique,* p. 30: „*La poeții cei mai buni nu există metaforă, comparație sau epitet care să nu fie produsul unei adaptări matematic exacte în împrejurările actuale, pentru că aceste comparații, metafore și epitete sînt culese din fondul neistovit al* universalei analogii". Baudelaire credea deci în potrivirea *matematică* dintre termenii întruniți în interiorul metaforei unificatoare. Metaforele unificatoare ar avea deci un temei necesar. Ele nu pot fi altfel decît sînt, pentru că se întemeiază pe o afinitate certă dintre lucruri, pe analogia lor irefragabilă. Dar dacă metaforele unificatoare sînt necesare, ele sînt și universale, adică se impun oricărui spirit. În adevăr, atunci cînd întîmpini în Philippide metafora *leagănul albastru al tăcerii,* îți dai seama că asociația aceasta de cuvinte nu este o simplă construcție artistică, adică una al cărei înțeles poate fi realizat numai de poet; metafora amintită se impune oricui și, fiind universală, putem spune că este și necesară. Dar oare metaforele sinestezice ale vocalelor în scopul lui Rimbaud posedă în același fel o necesitate constrîngătoare? Am văzut că sinesteziile vocalelor sînt în parte altele pentru E. Jünger și Mircea Demetriade, înprejurarea aceasta n-ar avea de altfel atîta însemnătate, pentru că deosebirea poate proveni din aceea că metaforele care se dau drept sinestezii sînt de fapt asociații consecutive. Așa avem impresia că se întîmplă cu falsa sinestezie a lui *E* în sonetul lui Mircea Demetriade: „*E gri... E, gîndul meu de sceptic, simbol saturnian*". Dacă Demetriade face din *E* un simbol al îndoielii (gri), lucrul poate proveni din aceea că poetul l-a interpretat sub sugestia interjecției interogative românești *Ei?*, dînd astfel o asociație consecutivă drept o asimilare simultană. De altfel, chiar dacă numai unele dintre sinestezii sau din celelalte metafore unificatoare se impun cu necesitate, tot este necesar să ne întrebăm care poate fi temeiul lor obiectiv. Multe ipoteze s-au emis în această privință, încă din epocile vechi ale cugetării. Vom înfățișa pe unele din acestea în legătură cu cîteva din tipurile metaforei.

Baudelaire se adresează iubitei lui în *Causerie,* spunîndu-i: „*Vous êtes un beau ciel d'automne, claire et rose*" *(Ești un cer frumos de toamnă, limpede și trandafiriu).* Metafora cosmologică pentru frumusețea femeii apare și în altă poezie a lui Baudelaire, în *Ciel brouillé*: „*Tu ressembles parfois à ces beaux horizons / Qu'allument les soleils de brumeuses saisons...*" *(Semeni uneori cu frumoasele orizonturi / Pe*

care le aprind anotimpurile cețoase...) Paralelizarea chipului omenesc cu aspectele naturii apare și la T. Arghezi, un poet de atîtea ori redevabil viziunilor baudelaireiene : *„Obrajii tăi mi-s dragi / Cu ochii lor ca lacul / În care se-oglindesc / Azurul și copacul“ (Creion).* S-ar putea compara metafora cosmologică cu acele armonii proprii unora din pînzele Renașterii, în care un chip omenesc este pictat pe un fond de vaste peisaje, consunînd cu el în chip misterios. J. Pommier semnalează autocomentarul metaforelor cosmologice în *Petits poémes en prose*, unde Baudelaire atribuie unui instinct mistic înclinația poetului de a-și situa iubita într-un peisaj asemănător cu ea, astfel încît femeia să-și găsească *„drept oglindă propria ei corespondență“*. Pommier crede a putea desluși pentru această orientare unele izvoare în misticul suedez Swedenborg (1688—1772), pentru care cerul era un mare om de o frumusețe perfectă. Izvoarele metaforelor cosmologice pot fi însă căutate mai departe. Ideea universului întreg ca un imens organism frumos o găsim în *Timaeus* a lui Platon. Tot aici aflăm și ideea subsecventă că ființa perfectă a universului cuprinde în sine toate celelalte ființe, care, prin natura lor, sînt asemănătoare universului. *„Dumnezeu,* explică Timaeus (30 d) *hotărînd să formeze Lumea cît mai asemănătoare cu cea mai frumoasă din ființele inteligibile și cu o Ființă desăvîrșită întru totul, a făcut din lume o Ființă vie unică, vizibilă, cuprinzînd în sine toate ființele vii care, prin natura lor însăși, sînt deopotrivă cu Universul“*. Ideea raportului de analogie dintre ființele vii și univers și, mai cu seamă, dintre om și totalitatea lumii, adică dintre microcosm și macrocosm, a apărut de altfel și în lunga tradiție aristotelico-stoică, de unde ea s-a transmis Renașterii. Pentru mulți din gînditorii acestei epoci, omul aparține prin corpul său lumii materiale, ale cărui elemente el le conține în formă condensată ; ca ființă inteligibilă el este apoi de origine siderală și, prin sufletul său, el este o scînteie divină, o parte din principiul suprem al vieții. Conținînd în sine toate planurile universului, el are putința să-l răsfrîngă în întregime. Din numeroasele texte care ar putea fi spicuite în Cusanus, Campanella sau Paracelsus, pentru a ilustra chipul în care Renașterea își reprezenta raportul dintre microcosm și macrocosm, reproducem pe unul dintre cele mai răspicate : *„Humana vero natura,* scrie Cusanus, *De docta ignorantia III, est illa, quae et supra omnia Dei opera elevata el paulominus Angelis minorata intellectualem et sensibilem naturam complicans ac universa intra se constringens,* ut microcosmos *aut parvus mundus a veteribus rationabiliter vocitetur“* (Natura umană este în adevăr aceea care a fost așezată deasupra tuturor operelor lui Dumnezeu și puțin dedesubtul îngerilor ea cuprinde în sine natura intelectuală și pe cea sensibilă și concentrează întregul univers ; ea este un microcosm sau o lume mică, după cum era numită în chip rațional de către cei vechi). Analogia dintre microcosm și macrocosm ar fi temeiul metaforelor cosmologice, adică al acelora care unifică un aspect

uman cu unul cosmic. Este o ipoteză mistică în fața căreia poeții s-au oprit uneori, dar pe care trebuie s-o considerăm depășită și inacceptabilă în viziunea științifică a lumii, care nu poate considera persoana umană ca pe o reproducere, fie și în dimensiuni mai mici, a întregului univers, ci ca pe una din verigile dezvoltării acestuia, caracterizată prin forme și funcțiuni inexistente înainte de apariția omului. Omul nu rezumă universul, ci îi adaugă ceva, îl îmbogățește. Identitatea dintre microcosm și macrocosm este o ipoteză apărută înainte de considerarea evolutivă a lumii. Ipoteza aceasta nu poate aduce deci nici un folos acelora care vor să-și explice adevărul metaforelor cosmologice, deși ea a putut juca un rol oarecare în plăsmuirea lor de către poeții hrăniți din spiritul vechilor culturi.

Alături de metafora cosmologică, există metafora personificatoare, prin care aparența umană nu mai este extinsă pînă la dimensiuni cosmice, ci înfățișările cosmice sînt interiorizate, făcute deopotrivă cu omul. O unitate este sesizată și de data aceasta, și anume aceea dintre aspectele naturii și viața interioară a omului. Ce raporturi dintre lucruri asigură oare adevărul unei metafore personificatoare, ca, de pildă, aceasta, spicuită în L. Blaga: *„Un vînt de seară aprins sărută cerul la apus“?* Sărutul aprins pe care vîntul de seară îl dă cerului crepuscular este o metaforă care ne permite să cuprindem într-unul din aspectele naturii o viață interioară deopotrivă cu a noastră. În metaforele personificatoare ni se relevă o expresie a naturii la fel cu aceea a sufletului omenesc. Cum este oare lucrul posibil și, mai cu seamă, cum simțim că personificarea este adevărată? S-a spus că expresia unei figuri omenești sau a unui personaj ni se impune, pentru că ea evocă, prin asociație de idei sau prin imitație, unele conținuturi sufletești, pe care apoi le atribuim aspectului care ni le-a sugerat. „Expresia“ ar fi așadar rezultatul proiectării simpatetice a unor stări personale în obiectul care le-a provocat. Pentru ca o „expresie“ să apară ar fi necesar ocolul prin conștiința de sine a individului care o intuiește. Teoreticienii simpatiei estetice au dezvoltat în forme felurite această explicație. Cît de insuficientă rămîne însă ea, ne apare limpede dacă ne gîndim că nu orice aspect exterior poate sugera orice conținut sufletesc; ci fiecare aspect nu poate trezi în sufletul nostru decît anumite conținuturi, a căror posibilitate este dată în structura obiectivă a aspectului exterior. Dacă este adevărat, după cum ne asigură teoreticienii simpatiei estetice, că proiectăm în obiect propriile noastre stări, că îl însuflețim prin propria noastră viață interioară, nu este mai puțin adevărat, că noi nu putem revărsa în obiect decît ceea ce el poate conține și numai ceea ce, prin felul său de a fi, a putut trezi în noi.

Metaforele *sinestezice* de tipul acelora preconizate de Baudelaire par a autoriza, la rîndul lor, o anumită ipoteză. Dacă există o „corespon-

dență" între sunete, culori, parfumuri etc. lucrul se datorește poate faptului că toate aceste calități sensibile sînt în realitate și în mod originar unitare, varietatea lor fiind un efect derivat și ulterior. Misticii au susținut uneori aceasta, așa, de pildă, H. de Balzac, care sub influențe swedenborgiene notează la sfîrșitul povestirii sale *Louis Lambert* aceste cugetări, atribuie eroului său : *„L'Unité a été le point de départ de tout ce qui fut produit ; il en est résulté des Composés, mais la fin doit être identique au commencement"* (Unitatea a fost punctul de plecare al întregii creații ; au apărut în mersul acesteia lucruri compuse, dar sfîrșitul trebuie să fie identic cu începutul). Și mai departe : *„L'Univers este donc la variété dans L'Unité. Le Mouvement est le moyen, le Nombre est le résultat. La fin est le retour de toutes choses à l'unité, qui este Dieu"* (Universul este așadar varietatea în unitate. Mișcarea este mijlocul, numărul este rezultatul. Scopul este înapoierea tuturor lucrurilor în unitatea care este Dumnezeu). Metafora, făcîndu-ne să simțim afinitatea lucrurilor și aceea a aspectelor sensibile, coboară oare sub varietatea lor aparentă, în unitatea lor profundă și originară ? Ipoteza unității universale ne-ar face s-o credem. Ea pare însă inutilă, deoarece lucrurile pot să se asemene, fără să se confunde, asemănarea neindicînd neapărat identitatea.

Istoria mai nouă a doctrinelor estetice a încercat să elimine vechile ipoteze mistice care explicau unificările metaforice prin unitatea lucrurilor. Astfel, o autoare care și-a cîștigat merite în aplicarea punctului de vedere psihologic în problemele estetice, E. Landmann-Kalischer, *Ueber künstierische Warheit (Zeitschrift f. Aesth.*, I, 1906) scrie : *„Nu trebuie să conchidem, așa cum au făcut-o de atîtea ori romanticii, pornind de la existența unor conexiuni proprii artei, pentru a ajunge la aceea a unor conexiuni dintre lucruri. În timp ce Bernhardi găsea în metaforă o expresie a faptului că o legătură ascunsă ar uni lumea sensibilă și spirituală, despărțirea dintre acestea fiind numai aparentă, noi trebuie să ne mulțumim, dacă este vorba să valorificăm diferitele conținuturi simțite în artă ca adevărate, a vedea în metaforă o simplă expresie lingvistică pentru echivalența psihică a reprezentărilor comparate"*. Echivalența psihică ar consta din faptul că reprezentările întrunite în interiorul unei comparații sau metafore degajează sentimente asemănătoare după felul sau intensitatea lor. Justețea acestor constatări poate fi mai bine pusă în lumină, crede E. Landmann-Kalischer, dacă ne oprim în fața acelor comparații sau metafore pe care nu le simțim ca adevărate. Dacă unele metafore sau comparații ni se par false sau exagerate, lucrul ar proveni din aceea că termenii întruniți înlăuntrul lor n-ar degaja același fel de sentimente. Autoarea citată spicuiește undeva această metaforă, potrivit căreia *Schiler la auzul unei violine se simți împietrit ;* metafora i se pare autoarei falsă, deoarece echivalențele sentimentale ale *cîntecului violinei*

și ale *împietririi* par neasemănătoare, atît după felul cît și după intensitatea lor. Trebuie să spunem că explicația dată de E. Landmann-Kalischer nu ni se pare de loc satisfăcătoare. Căci dacă sentimentele pe care le degajează aparențele sensibile conexate în construcția metaforică sînt sau nu asemănătoare, împrejurarea provine fără îndoială din faptul că aceste aspecte sensibile sînt într-un fel sau altul ele însele asemănătoare sau nu. Pretinsa explicație psihologică amintită aici n-ar izbuti astfel decît să amîne soluția problemei propuse, cercetătorul trebuind să afle în ce consistă asemănarea obiectivă, reală, a aspectelor care au degajat sentimente asemănătoare. Cînd, de pildă, consider metafora *miresmele crinului strigară zadarnic* (I. Vinea) nu este de loc îndestulător să spun că impresia de adevăr care însoțește această metaforă provine din faptul că *miresmele crinului* și senzația acustică creată prin verbul *strigară* descătușează aceeași emoție vehementă, deoarece rămîne încă necesar a afla motivele obiective, date în natura însăși a lucrurilor, pentru care cele două aspecte provoacă același fel de emoție.

O cucerire mai veche a psihologiei se impune în acest moment al raționamentului nostru, pentru a încerca să dăm un alt răspuns întrebării pe care ne-am propus-o. Este așa-zisa lege a *specificității simțurilor*, observată de fiziologul Johannes Müller încă din veacul trecut și potrivit căreia nervii senzitivi răspund cu același fel de senzații, oricare ar fi natura agentului care i-ar acționa. Așa, de pildă, senzația de lumină produsă, de obicei, sub acțiunea undelor eterice poate fi determinată și de o lovitură mecanică sau de un curent electric descătușat asupra retinei. Uneori, cauze interne, precum cele datorite unor influențe chimice, rezultînd din introducerea anumitor substanțe în sînge sau iritația cauzată de o congestie a țesuturilor, pot și ele determina senzația luminoasă. Curentul electric, lucrînd asupra nervilor tactului, auzului și gustului, poate provoca și senzația de tact, acustică sau gustativă. Descoperirea lui Johannes Müller a făcut mare vîlvă la vremea ei și filozofii neokantieni (de pildă, Lange în *Geschichte des Materialismus)* au citat-o ca pe o confirmare a kantismului, venită din partea științelor experimentale. Căci dacă fenomenul specificității simțurilor este bine observat, atunci rezultă că noi nu cunoaștem lucrurile înseși, ci numai chipul în care le răsfrînge organizația noastră psihofizică. Pe de altă parte, dacă am putea subscrie observațiile lui Johannes Müller, fenomenul metaforei ar deveni și el îndată explicabil, identitatea impresilor unificate de metaforă fiind un rezultat al posibilității diferitelor simțuri și de a fi acționate prin același agent exterior sau posibilitatea unor agenți deosebiți de a lucra asupra aceluiași simț. Am putea oare spune că *miresmele crinului strigară* este o metaforă posibilă, pentru că efluviile crinilor ar putea lucra deopotrivă asupra simțului olfactiv ca și asupra celui acustic, pentru că *miresmele* și *strigătul* ar putea lucra deopotrivă asupra ambelor simțuri ? Specificitatea sim-

ţurilor ar aduce atunci dezlegarea enigmei metaforei. Un psiholog francez care a confruntat, într-o epocă mai recentă, vechile teorii ale lui Müller cu cîştigurile mai noi ale filologiei, P. Bourdon (în *Les sensations*, capitolul din *Traité de psychologie*, I, 1923, al lui G. Dumas), a arătat însă că fenomenul specificităţii simţurilor nu este categoric verificabil, decît în ceea ce priveşte simţul văzului, capabil a fi adus să răspundă prin senzaţii de lumină chiar atunci cînd este acţionat de alţi excitanţi decît aceia care îl impresionează de obicei. Pe de altă parte, nu este de loc adevărat că orice excitant poate lucra asupra oricărui simţ. Aşa, de pildă, lumina nu lucrează asupra tactului (deşi, după cum am văzut, un poet a putut construi metafora : *somnul mătăsos al lunii pline*). În fine, dacă este adevărat că electricitatea excită toate simţurile, lucrul se datoreşte poate faptului că anumite substanţe, puse în libertate prin electroliză, influenţează aparatele senzoriale şi nu acţiunea directă a curentului electric. Observaţiile mai noi ale fiziologiei limitează deci legea specificităţii simţurilor şi, o dată cu aceasta, valoarea ei pentru explicarea metaforelor. Părerea noastră este că încercările psihologice de a lămuri misterul metaforic au avut mai degrabă rolul negativ de a scoate în evidenţă faptul că metaforele n-ar fi posibile dacă între diferitele aspecte ale universului n-ar exista asemănări obiective pe care este tocmai rolul metaforelor de a le pune în lumină, ca unul din cele mai fine instrumente de cunoaştere ale spiritului omenesc.

Spiritul nostru cuprinde prin metaforele poeziei asemănări reale între lucruri, asemănări care nu presupun însă de loc identitatea profundă a tuturor aspectelor lumii. Identitatea adîncă a fenomenelor este o ipoteză mistică inutilă, dar asemănarea lor este un fapt incontestabil, temelia tuturor operaţiilor de generalizare ale inteligenţei. Metafora, care surprinde apropierile dintre lucruri, apare deci ca produsul uneia din etapele spiritului omenesc, ca o primă formă a generalizării, sesizată, de altfel, nu prin operaţiile intelectului, ci prin intuiţiile fanteziei. Trebuie să mai adăugăm, de altfel, că între metaforele poeziei şi generalizările inteligenţei teoretice nu există totdeauna continuitate. Există, fără îndoială, unele metafore care reapar în noţiunile fundamentale ale ştiinţei şi filozofiei (de pildă, *forţă, energie, spiritul universal, eul absolut* etc.), dar există şi metafore care n-au evoluat către generalizarea teoretică şi tocmai acestea sînt cele mai caracteristice poeziei. Astfel, cînd poetul notează *miresmele crinului strigară*, el surprinde o asemănare între un factor olfactiv şi unul acustic, o asemănare care nu pare a se putea dezvolta într-o generalizare ştiinţifică. Metafora apare deci ca o etapă în procesul generalizării, dar nu una care se dezvoltă neapărat într-o generalizare a inteligenţei. Rolul spiritual al metaforei este tocmai acela de a exprima acele asemănări dintre lucruri care nu pot deveni obiectul unei generalizări teoretice.

III. A. CATEGORIILE FORMALE ALE METAFOREI

O primă încercare de clasificare formală a metaforelor întîlnim în *Poetica* lui Aristoteles. „*Metafora,* scrie Aristoteles *(Poetica,* c. 21), *este transferul unui termen, fie de la gen la speță, fie de la speță la gen, fie de la o speță la o altă speță, fie transferul prin analogie*". Așa cînd Homer notează : „*nava îmi rămase nemișcată*", el vrea să spună că nava și-a aruncat ancora și folosește astfel un termen mai general decît acela care ar fi fost propriu. Cînd însă tot Homer scrie „*Ulise făcu mii de acțiuni frumoase*", el vrea să spun că Ulise executase un mare număr de frumoase acțiuni și întrebuințează, prin urmare, un termen mai special decît acela propriu. Altădată, poeții folosesc un cuvînt de același grad de generalitate cu acela înlocuit ; transferul se produce atunci de la speță la speță, ca în versul : „*Smulgîndu-și viața cu fierul*", unde cuvînul *a smulge* înlocuiește pe *a tăia.* În sfîrșit, în alte împrejurări, transferul se operează prin analogie, ca atunci cînd poetul situîndu-se în fața unei serii de patru termeni dintre care al doilea găsindu-se față de cel dintîi, în raportul în care al patrulea se află față de cel de al treilea, folosește pe al patrulea în locul celui de-al doilea și pe al doilea în locul celui de-al patrulea. Astfel, dacă potirul este față de Bacchus ceea ce scutul este față de Marte, poetul va putea numi potirul *scutul lui Bacchus,* și scutul, *potirul lui Marte* (cp. și *Retorica,* III, 10 p. 7 și urm.). Analiza exemplelor lui Aristoteles ne arată că vechiul teoretician poseda un concept primitiv al metaforei, pe care abia dezvoltarea ulterioară a noțiunii trebuia să-l completeze și să-l adîncească. Noțiunea aristotelică a metaforei ignorează atît sensul ei unificator cît și celelalte funcțiuni psihologice și estetice ale ei (în afară de aceea sensibilizatoare, cf. *Retorica,* III, 10, 6), pe care, după cum am văzut, cercetarea mai nouă le-a identificat. O stabilire a principalelor categorii ale metaforei trebuie să țină seama de întreaga bogăție a conținutului ei. Este cu neputință a distinge toate tipurile formale ale metaforei cîtă vreme nu obținem conceptul ei plenar. Lucrarea analizei nu este posibilă decît atunci cînd aceea a sintezei s-a completat. Cercetarea noastră se găsește poate în punctul în care deosebirea categoriilor formale ale metaforei a devenit posibilă. Vom încerca-o în cele ce urmează.

Dar mai înainte de a o face trebuie să îndepărtăm și o altă clasificare, propusă de mai mulți esteticieni, după care transferul metaforic s-ar produce fie între două lucruri animate, fie între două lucruri neanimate, fie între unul neanimat și unul animat, fie între unul animat și unul neanimat. Este evident că lucrurile acestei lumi fiind numai animate sau neanimate, transferul cuvintelor care le denumesc nu se poate opera decît în interiorul fiecăruia din aceste clase sau de la o clasă la alta. Totuși, dacă analizăm cu atenție unele din metaforele poeților, observăm că așezarea lor într-una sau alta din clasele stabilite de vechii esteticieni nu este

totdeauna posibilă. Iată, de pildă, metafora lui Adrian Maniu (în poezia *Făt-Frumos*): *„Îndoaie-un bucium noaptea"*. Poetul a auzit în liniştea nopţii sunetul modulat al unui bucium şi a redat prin transfer metaforic această senzaţie, notînd că *un bucium îndoaie noaptea*. Transferul s-a produs aici de la neanimat la animat sau de la animat la neanimat sau înlăuntrul uneia sau alteia din aceste categorii ? Nu se poate de loc spune că poetul a trebuit să anime obiectul neanimat care este buciumul pentru a-i putea atribui acţiunea de a îndoi noaptea, deoarece şi o realitate neanimată, cum ar fi vîntul sau un obiect greu oarecare, poate exercita acţiuni de îndoire, vîntul sau zăpada putînd, de pildă, îndoi o cracă sau trunchiul unui copac. Construind metafora citată, poetul n-a dorit să personifice buciumul ; el a dorit numai să substituie unei anumite impresii o impresie deosebită, mai clară şi mai puternică decît cea dintîi, impresia substituită devenind prin acest transfer ea însăşi mai puternică şi mai clară. Iată deci că există unele metafore care nu intră, atunci cînd le realizăm în adevărata lor intenţie, în nici una din clasele stabilite de poeticele tradiţionale. Pe de altă parte, clasificarea amintită nu poate fi primită şi pentru motivul că nu totdeauna metafora întrebuinţează o impresie construită pentru a înlocui o impresie deplin constituită şi ea. Pentru a înţelege mai bine lucrul acesta, trebuie să ne oprim în faţa problemei preliminare a raportului dintre metaforă şi comparaţie.

B. METAFORĂ ŞI COMPARAŢIE

Există fără îndoială apropieri însemnate între comparaţie şi metaforă. „*Cînd Homer*, scrie Aristoteles (*Retorica*, III, IV, 1), *spune vorbind despre Achille: «Se azvîrli ca un leu», avem o imagine (comparaţie). Cînd însă spune «leul se azvîrle», avem metaforă. Omul şi animalul fiind deopotrivă plini de curaj, Homer îl numeşte, prin metaforă, pe Achille, «leu»*. Ceea ce dispare în trecerea de la comparaţie la metaforă ar fi, aşadar, prezenţa termenului cu care se face comparaţia, şi în consecinţă, partea de cuvînt sau locuţiunea care mijloceşte apropierea celor doi termeni, *ca, asemeni cu, întocmai ca, precum, tot astfel* etc. Metafora ar fi deci o comparaţie subînţeleasă şi prescurtată sau eliptică. Încă din antichitate, Quintilian a definit-o în felul acesta numind-o *brevior similitudo*. Procesul intelectual ar fi în tot cazul acelaşi, atît în împrejurarea comparaţiei cît şi în acela al metaforei, deosebirea dintre ele provenind numai din forma exterioară şi din valorile estetice aderente cu acesta. „*Forma eliptică a metaforei*, scrie Elster (*op. cit.*, I, p. 378), *redă conţinutul spiritual într-o formă mai concisă şi corespunde mai degrabă decît forma dezvoltată, scopului pe care îl urmăreşte apercepţia estetică, adică scopului de a îmbogăţi şi de a adînci gîndirea. Exprimîndu-ne cu aceleaşi cuvinte, dar eliminînd termenii intermediari de la sine*

înțeleși, obținem în această prescurtare a expresiei un anumit farmec estetic". Care sînt motivele încîntării estetice legate de calitatea conciziunii este o problemă pe care nu o putem discuta aici în toată întinderea ei. Cîteva indicații trebuie să ne ajungă. Plăcerea conciziunii metaforice este asemănătoare cu aceea pe care o resimțim atunci cînd înțelegem unul din așa-numitele *cuvinte de spirit*, care de altfel sînt și ele foarte adeseori metafore, plăcerea unei *destinderi*. Cuvîntul de spirit este totdeauna fragmentul exprimat al unui proces intelectual care trebuie completat. Cîtă vreme fragmentul nu este completat, spiritul se găsește într-o stare de tensiune. Cînd fragmentul este completat, și înțelesul, rămas obscur pînă la un moment dat, se lămurește spiritul trăiește o stare de destindere, plăcută ca toate sforțările izbutite, eliberările etc. Iată un exemplu printre atîtea altele posibile. Un copil care băuse pentru întîia oară sifon este întrebat cum îi place acest lichid. Copilul răspunde : *Are gust de picior amorțit*. Asistența rămîne o clipă nedumerită, dar deodată veselia generală salută observația copilului ca pe un excelent cuvînt de spirit. Sifonul produce pe suprafața limbii înțepături asemănătoare cu acelea pe care le resimte cineva căruia îi amorțește piciorul. În loc să exprime direct senzația sa, copilul o exprimase prin substituție metaforică și termenul articulat produsese veselia generală, sentimentul plăcut al destinderii, numai cînd el s-a putut întregi cu fragmentul neexprimat, cu termenul acoperit al comparației subînțelese. Am ales printre exemplele posibile de metafore pe unul simțit ca un cuvînt de spirit, adică pe unul la care, din anumite motive, rămase aici necercetate, sentimentul destinderii ia forma zgomotoasă a veseliei și provoacă reflexul specific al rîsului. Metaforele, care nu sînt cuvinte de spirit propriu-zise, nu determină reflexele și agitația proprie efectelor comice, dar impresia destinderii, care le înrudește cu gluma, se produce și în cazul lor. Nu rîdem cînd citim într-una din poeziile lui Eminescu descrierea unui peisaj nocturn, în care florile „*anină-n haina nopții boabe mari de pietre scumpe*", dar trăim senzația unui efort eliberat, a unei scurte căutări ajunse la capătul ei atunci cînd înțelegem că boabele mari de pietre scumpe sînt picăturile de rouă strălucind pe flori în lumina lunii.

În exemplele citate în acest paragraf, termenul metaforic înlocuiește un alt termen, pe care la nevoie îl putem articula : impresia comunicată de imaginea metaforică este pusă în locul unei alte impresii, deplin construită, așa încît am fi putut găsi un cuvînt propriu pentru a o denumi. Între cele două impresii și cei doi termeni corespunzători, spiritul instituie o comparație, a cărei redare eliptică alcătuiește metafora. Nu totdeauna însă lucrurile se întîmplă așa. Să considerăm metafora lui Al. Philippide, citată mai sus într-un alt complex de idei : *Muzica surîsurilor lunei*". Este evident că acest mod figurat de a vorbi este folosit de poet pentru a înlocui expresia unei alte impresii. A cărei impresii ? A

uneia nedeterminate și care, pentru acest motiv, n-ar fi putut găsi un cuvînt propriu pentru a se comunica. Gestul unei comparații a schițat spiritul și în această împrejurare. Poetul a primit de la spectacolul lunii o anumită impresie și o dată cu aceasta, sesizînd o anumită asemănare a ei cu *muzica* și cu *surîsurile*, a redat prima impresie prin cea de-a doua. În zadar am încerca să punem în locul termenului metaforic termenul propriu. Lucrul n-ar fi cu putință, pentru că prima impresie, fiind foarte vagă, ea nu s-ar putea organiza într-un cuvînt propriu. S-ar putea deci spune că dacă toate metaforele provin dintr-o comparație, unele din acestea se produc între impresii deplin organizate, ajunse la expresie, pe cînd altele au loc între impresii neorganizate expresiv și impresii ajunse la expresii. Aceste metafore din urmă nu oferă deci spiritului o limită : cuvîntul propriu, ci sînt oarecum fără fund, infinite și sînt acelea care, din această pricină, posedă valoarea sugestivă cea mai mare.

C. METONIMIA, SINECDOCA ȘI ANTONOMASIA

Printre clasele de metafore și exemplele pe care le citează, Aristoteles cu prilejul distincției celor dintîi, cele care rezultă din transferul expresiei după principiul cantității aparțin unei categorii pe care modernii au căutat s-o izoleze din cuprinsul metaforei propriu-zise. Astfel, cînd Eminescu spune : *„mii de coifuri lucitoare"*, în loc de a spune *o mulțime de coifuri*, întrebuințînd o expresie mai particulară decît aceea care ar fi fost proprie, transferul expresiei dobîndește numele de *metonomie* (întrebuințat de Quintilian). Tot sub rubrica metonimiei intră toate transferurile dintre cuvintele și noțiunile respective care stau într-un oarecare raport logic, ca, de pildă, atunci cînd efectul este pus în locul cauzei (ca, de pildă, *„din nori se scutură rodnicie pe pămînt"* (Elster) în loc de *ploaie aducătoare de rodnicie*), conținătorul în locul conținutului *(întreaga țară îl aclamă* în loc de *toți locuitorii țării)*, materialul din care este făcut un obiect în loc de obiectul însuși *(luă fierul în mînă* în loc de *luă sabia)*. Cînd în locul întregului se pune partea *(pars pro toto)*, ca în expresia *la luptă luară parte o mie de guri de foc* în loc de *o armată înzestrată cu o mie de guri de foc*, transferul ia numele special de *sinecdocă*. Alteori în locul cuvîntului propriu se întrebuințează epitetul care l-a însoțit adeseori, ca, de pildă, *bardul de la Mircești* pentru Vasile Alecsandri, și transferul ia atunci numele de *antonomasie*. Motivul pentru care metonimia, sinecdoca și antonomasia sînt scoase de sub categoria metaforelor, deși transfer al expresiei există și în cazul lor și chiar unele din efectele estetice ale metaforei, ca, de pildă, potențarea expresiei, este că transferul nu se operează în toate aceste cazuri pe

baza unei comparații subînțelese, pe sesizarea unei analogii, pe sentimentul unei asemănări a lucrurilor, caractere esențiale ale conceptului modern al metaforei. „*Metafora,* scrie E. Elster *(op. cit.* II, 1911, p. 138), *rezidă pe funcțiunea comparației, metonimia pe funcțiunea punerii în relație*".

D. PERSONIFICAREA

Printre diferitele tipuri de metaforă, distinse în *Poetica,* Aristoteles socotește că metafora prin analogie este cea mai prețioasă (cf. *Retorica,* III, 10 7), dînd ca exemplu, pentru a ilustra, renumita vorbă a lui Pericles potrivit căreia *o dată cu tineretul căzut în război a dispărut primăvara din cetate* (id. și ib., I, 7, 34). Metaforele prin analogie ar fi acelea care izbutesc să ne aducă mai viu lucrurile sub privirile ochiului interior. Mijlocul de care se folosește metafora analogică pentru a obține acest efect este înfățișarea lucrurilor în acțiune, adică însuflețirea sau personificarea lor, după cum o dovedesc următoarele exemple spicuite în Homer: *„stînca se rostogoli fără rușine în cîmpie", „săgeata își luă zborul", „sulița îi străbătu pieptul cu turbare".* etc. Dar dacă metafora prin excelență este cea analogică și aceasta ia naștere numai pe calea însuflețirii unui lucru neanimat, este evident că, pentru Aristoteles, personificarea reprezintă tipul cel mai perfect al metaforei. În ce-l privește pe G. Vico, făcînd din metaforă produsul acțiunii, proprie mentalității în faza poetică a omenirii, de a asimila obiectele necunoscute pînă la un moment dat cu cele oferite de experiența cea mai apropiată, adică aceea a corpului și a sufletului nostru, filozoful italian face și el să coincidă metafora cu personificarea. Atît de adînc s-a înrădăcinat această părere încît însuși teoreticianul modern al metaforei, Alfred Biese, menține identificarea tradițională. „*Metaforicul,* scrie Biese la începutul lucrării sale, *este emanația naturală a acelei necesități centrale a întregii noastre experiențe spirituale — pe care o vom numi antropocentrică — și care ne obligă să facem din această existență spirituală măsura tuturor lucrurilor".* Teoreticienii mai noi au încercat să disocieze vechea identificare, fără să putem spune că au izbutit deplin. Astfel, E. Elster, după ce afirmă că există o deosebire esențială între metaforă și personificare, ajunge mai tîrziu la rezultatul că în timp ce metafora înlocuiește un substantiv, personificarea înlocuiește un verb, adică este tot o metaforă, și anume una verbală. Astfel, cînd Lenau scrie în *Der ewige Jude: Für ernste Wandrer liess die Urwelt liegen / In diesen Thal versteinert ihre Träume". (Pentru călătorii gravi lumea originară lasă/În valea asta visele ei împietrite),* el înlocuiește expresia substantivală proprie: *blocuri eratice* prin expresia *visele împietrite ale lumii*

originare și construiește astfel o metaforă. Cînd însă Virgil în *Eneida* vorbește despre *„pontem indignatus Araxes“* (fluviul Araxes era atît de năvalnic, încît nici un pod nu putea fi zidit deasupra lui), el nu pune în locul substantivului propriu Araxes un alt cuvînt, ci îl asociază numai cu reprezentarea unui verb (redat de altfel prin adjectivul transferat de la sensul lui originar). Elster vrea ca numai primul caz să fie acela al metaforelor, în timp ce al doilea ar aparține personificărilor, dar nu izbutește decît să facă din personificare o formă particulară a metaforei.

Față de toată această dezbatere se impune un răspuns propriu la următoarele întrebări : 1) există oare identitate între metaforă și personificare sau cel puțin, aceasta din urmă, metafora prin excelență ? 2) este oare personificarea singurul mijloc prin care metafora ajunge să îndeplinească funcțiunea sa sensibilizatoare, adică să aducă obiectul metaforei sub privirile ochiului nostru interior așa cum credea Aristoteles ? 3) este personificarea în toate cazurile o metaforă verbală ? Fără îndoială că metafora și personificarea nu pot fi identificate ca două noțiuni cu aceeași sferă. Există destule metafore care nu sînt personificări. Poate că totuși atunci cînd termenul omis al comparației subînțelese pe cale îl alcătuiește metafora este un *lucru*, transferul ia totdeauna calea unei personificări. Cu toate acestea, realitatea nu pare a fi așa. În cursul unei conversații asupra forului roman, care, spre deosebire de acropola ateniană, ar părea un lucru cu totul mort, o doamnă a întrebuințat această metaforă, care nu este de loc o personificare : *„Forul roman*, spunea spirituala doamnă, *este o falcă de mamut“*. Un lucru este exprimat aici prin alt lucru, dar nu printr-unul personificat. Poate că în metaforele cele mai complexe ale poeziei, personificarea poate juca un rol anumit, ca un plan într-o structură ierarhică, fără ca prin aceasta ea să fie o condiție indispensabilă a construirii unei metafore. Esențialul metaforei este pentru noi sesizarea unei analogii, nu personificarea. Tot astfel nu putem de loc subscrie afirmația că personificarea este singurul mijloc al sensibilizării metaforice. Există metafore active în funcțiunea de a impune spiritului o imagine, care cu toate acestea nu sînt de loc personificatoare. Cînd T. Arghezi evocă (în *Toamnă) „cărările-nvelite cu palide-oseminte“ (palide oseminte* reprezentînd metafora frunzelor moarte care acoperă aleile parcului tomnatic), el construiește o metaforă cu putere evocatoare, dar nu o personificare, cum face cîteva versuri mai jos, în aceeași poezie : *„Apusul își întoarce cirezile prin sînge“*. Dar este personificarea totdeauna o metaforă verbală ? Cînd V. Voiculescu vorbește undeva despre *„semințiile gîndului“*, o expresie metaforică pentru mulțimea și varietatea gîndurilor, el face o personificare, dar nu o metaforă verbală. Există fără îndoială personificări statice ținînd locul unui substantiv sau al unui atribut. Studiind alegoria, ne vor întîmpina mai multe metafore din această categorie.

E. ALEGORIA

Nu putem de loc primi părerea acelor autori moderni de *Poetice,* care elimină alegoria din rîndul metaforelor. În constituirea unei alegorii se produce fără doar și poate faptul esențial al oricărei metafore : transferul unei expresii pe baza unei analogii între două realități, între care spiritul a instituit o comparație. Alegoria este deci una din varietățile metaforei. În cadrul larg al metaforei, alegoria își are însă caracterele ei proprii, căci dacă există, după cum am văzut atunci cînd am studiat funcțiunile ei estetice, metafore în care transferul se produce de la expresia unor impresiuni morale la aceea a unor impresiuni fizice sau dimpotrivă sau în interiorul aceleiași clase, ne putem întreba dacă alegoria face parte din una din aceste clase sau dacă nu cumva ea alcătuiește o varietate pe seama ei. *„Alegoria, scrie* Elster rezumînd doctrina clasică, *constă în personificarea unor concepte abstracte; astfel, virtutea, credința, dreptatea, speranța pot fi reprezentate ca figuri alegorice“* (*op. cit.*, II, p. 147). Definiția poate fi bine aplicată alegoriei *Durerii,* în poezia cu același titlu a lui V. Voiculescu, un poet a cărui operă conține o mină inepuizabilă de alegorii : *„Oprită să urce în Ceruri vreodată, Durerea n-are aripi să-și facă vînt, Ci calcă, peste lespezi încovoiată, Înger pururi încătușat de pămînt“.* Nu cred totuși că alegoria poate fi redusă la simpla personificare a unei concepții generale a spiritului, adică la substituirea acesteia printr-o imagine personificatoare. Uneori, poetul pornește de la o impresie concretă, dar bine determinată și clasată, pe care în același timp o hipostazează și o animă, îi atribuie adică generalitatea unui concept, dar și viața autonomă a unei persoane. Așa face, de pildă, același poet într-o altă poezia a sa, în *Idilă : „Cînd Primămăvara prin livede/Pășește lin cu flori în poală/Tăcutul codru cum o vede/Ca un voinic viteaz se scoală“.* Procedeul este oarecum contrariu aceluia urmat în cazurile subsumabile conceptului tradițional al alegoriei. Poetul pornește de la o impresie concretă, dar clasată (deșteptarea codrului în primăvară) și substituie expresiei acesteia o expresie mai generală, de ordin noțional, dar și personificator, vorbind despre Codru și Primăvară, în genere, o intenție subliniată prin majuscularea acestor cuvinte. Alegoria se produce, așadar, fie prin personificarea unui concept abstract, fie prin conceptualizarea și personificarea unei impresii concrete (această din urmă operație nefiind posibilă decît pentru că impresia ea însăși este bine determinată). Dacă ne referim acum la distincția, făcută mai înainte, între comparațiile finite și infinite care pot sta la baza metaforelor, adică între acelea la care termenul subînțeles cu care se face comparația este sau o impresie constituită sau o impresie vagă, adică una pentru care există sau nu există o expresie proprie, trebuie să spunem că alegoria presupune o comparație finită în ambii ei termeni, întrucît pornește fie de la un concept abstract pentru a ajunge

la o imagine determinată, fie de la o impresie bine constituită și sărăcită prin însăși perfecția determinării ei, pentru a ajunge la un concept abstract. Prin nici unul din termenii comparației subînțelese care o constituie, alegoria nu deschide o perspectivă mai întinsă și mai bogată. Perspectiva oricărei alegorii este limitată ; puterea ei de sugestie este redusă.

F. FABULA, PARABOLA ȘI GHICITOAREA

Din rîndul metaforelor alegorice face parte și *fabula*. Lucrul a fost recunoscut de multă vreme. Astfel, un teoretician clasic, De la Motte, lămurește în *Discours sur la fable* că *„la fable est une instruction deguisée sous l'allégorie d'une action"* ; o părere care poate să fie alăturată aceleia a lui Richer : *„la fable est un petit poème qui contient un précepte caché sous une image allégorique"*. Lessing, care citează opinia celor doi teoreticieni francezi (în *Abhandlungen über die Fabel*, 1749, *Werke*, Reclam, III, p. 214 și urm.), crede că o poate contesta. Înainte însă de a reproduce motivele sale, trebuie arătat că Lessing distinge între fabulele *simple (einfache)* și *complexe (zusammengesetzte)*. Din rîndul celor dintîi face parte fabula lui Aesop : „O leoaică a fost odată învinovățită că, spre deosebire de alte animale, ea nu naște decît un singur pui deodată. Da, răspunde leoaica, numai unul, dar acesta este un leu". Adevărul ilustrat prin această fabulă apare dintr-o dată : fabula este *simplă*. Alteori însă o astfel de fabulă simplă este aplicată într-o împrejurare particulară și ea devine atunci, spune Lessing, *complexă*. Așa s-a întîmplat în povestirea care, relatînd că un mediocru versificator spunîndu-i lui Racine : *„Eu compun într-un an șapte tragedii, în timp ce tu compui una singură în șapte ani"*, poetul îi răspunse în spiritul vechii fabule a lui Aesop : *„În adevăr, compun numai o tragedie, dar aceasta este* Athalia". Este adevărat, se întreabă Lessing, că orice fabulă este o alegorie ? Pentru a răspunde, vechiul teoretician german se înarmează cu o definiție a alegoriei, aceea a lui Quintilian : *„Allegoria, qua Inversionem interpretamur, aliud verbis, aliud sensu ostendit, ac etiam interim contrarium"*. Retoreticienii mai noi, ca, de pildă, Vossius, au arătat însă că exprimarea unui lucru se face în alegorie, printr-un altul asemănător cu cel dintîi și nu contrariu acestuia (așa cum credea Quintilian : *ac etiam interim contrarium)*, în care caz avem de-a face nu cu alegoria, ci cu *ironia*. Între cei doi termeni ai comparației subînțelese care constituie metafora trebuie să existe un raport de asemănare, nu de contrarietate. Ce raport de asemănare există însă între concepția generală și imaginile concrete care ilustrează pe cea dintîi într-o fabulă ? Un fabulist vrea să ilustreze adevărul că „cel slab este totdeauna victima celui mai puternic". În acest scop el închipuie o povestire în care co-

coșul sălbatic este mîncat de nevăstuică, aceasta de vulpe și vulpea de lup. Substituția metaforică n-are loc aici între termeni asemănători, ci între unii care se găsesc în relație de subordonare. Cocoșul sălbatic este imaginea celui mai slab animal, nevăstuica a unui slab, vulpea a celui tare, lupul a celui mai tare. Fiecare din aceste animale este apoi o speță a genului său respectiv : animalele foarte slabe, slabe, tari și foarte tari. Nu se poate însă spune că o speță este asemănătoare cu genul său. Raportul speței cu genul nu este de asemănare, ci de subordonare. Dacă alegoria este deci exprimarea unui lucru printr-un altul asemănător cu el, este limpede atunci că fabula nu este o alegorie. Cel mult în fabulele complexe sau aplicate s-ar putea vorbi de o alegorie. Așa s-a întîmplat cînd Stesihorus s-a adresat himerienilor, care încredințaseră tocmai comanda supremă a trupelor lui Phalaris : „*O, himerieni,* le spuse Stesihorus, *veți păți întocmai ca renumitul cal din fabulă care, vrînd să se răzbune împotriva cerbului, primi să fie călărit și înhămat de om. Libertatea voastră e acum pe ducă*". Desigur, totul este aici alegoric, pentru că toate elementele fabulei (calul, dușmanul său cerbul, hățurile pe care le primește etc.) sînt realități asemănătoare acelora pe care le înlocuiesc (himerienii, dușmanii lor, dictatura lui Phalaris). Fabula ar fi așadar, alegorică, numai în cazurile ei aplicative, adică atunci cînd unei situații particulare i se substituie altă situație particulară.

Ce trebuie oare să credem despre adevărul întregii demonstrații a lui Lessing ? Mai întîi că definiția pe care el o dă alegoriei urmîndu-l pe Quintilian și pe glosatorul acestuia în veacul al XVII-lea, olandezul Vossius, este prea largă. Substituția după raporturi de asemănare nu este proprie alegoriei, ci oricărei metafore ; am arătat aceasta, cu destule exemple, în capitolele anterioare și mai ales atunci cînd am vorbit despre funcțiunea unificatoare a metaforei. Ceea ce este propriu alegoriei este fie personificarea unei concepții abstracte a spiritului, fie abstractizarea și personificarea unei impresii concrete. Desigur, aceste substituiri se fac după un criteriu al subordonării, dar și după unul al asemănării. Este absurd, exclamă Lessing, să susținem că un ogar este asemănător cu cîinele. Cu toate acestea, dacă într-un ogar recunoaștem un cîine, lucrul provine din faptul că percepem în el anumite însușiri asemănătoare cu ale tuturor cîinilor. Distincția uneia sau mai multor spețe în interiorul unui gen se face pe baza constatării unor diferențe într-un cadru de similitudini. Operația comparării și a stabilirii de asemănări este indispensabilă oricărei clasificații. Alegoria, întrucît înlocuiește expresia unei concepții generale printr-o imagine personificatoare sau a unei imagini concrete printr-un concept personificator, stabilește și ea o anumită similititudine între termenii transferului metaforic respectiv. Relația lupului cu vulpea și a acesteia cu cocoșul sălbatic, în fabula citată, *seamănă* cu aceea a tuturor ființelor mai puternice față de cele mai

puţin puternice sau faţă de cele slabe de tot; condiţia asemănării, ca un rezultat al operaţiei de comportare, este implicată deci şi în cazul alegoriilor, ca în acela al tuturor transferurilor metaforice.

Mult mai juste mi se par observaţiile lui Lessing asupra deosebirii dintre *fabulă* şi *parabolă*, prilejuite de constatările lui Aristoteles în *Retorica*, II, 20. Cazul particular, ne spune Lessing, din care este constituită fabula, trebuie să fie reprezentat ca *real*, în timp ce el este numai *posibil* în parabole. Realitatea este totdeauna un atribut al individualităţii. Nu există realitate fără individualitate. Cineva care ar vrea să ilustreze adevărul că o iubire mare este fatală celui prea îndrăgit, poate aduce exemplul maimuţei care, avînd doi copii, strînge în braţe şi sufocă pe cel îndrăgit, în vreme ce păstrează viaţa celui indiferent, care pentru a se salva dintr-o primejdie îi sărise în cîrcă. În această redare generală, adică posibilă şi nu individuală şi reală a chipului în care maimuţa se comportă faţă de copiii ei, avem un exemplu, o parabolă capabilă să ilustreze adevărul cu privire la consecinţele funeste ale unei iubiri prea mari, dar nu o fabulă. Parabola citată devine o fabulă, numai atunci cînd în povestirea noastră îi dăm forma unui eveniment real, individual, presupus a se fi întîmplat cîndva, în timp şi în spaţiu, aşa cum a făcut Lestrange: „*O maimuţă*, povestea acesta, *avea doi pui: pe unul îl iubea la nebunie, pe celălalt îl privea cu multă nepăsare. Într-o zi, o spaimă mare o cuprinse. Repede, maimuţa îşi luă odorul în braţe şi, fugind, se împiedică şi-l izbi atît de puternic de o piatră, încît creierii îi zburară din căpăţîna zdrobită. Celălalt pui de care îi pasă prea puţin îi sărise însă în spinare şi, ţinîndu-se bine de umerii mamei, scăpă cu bine din primejdie*". Dacă ne gîndim acum, observă Lessing mai departe, că prin însuşi caracterul ei individual fabula este mai intuitivă decît parabola şi, în această calitate a ei, capabilă să ne influenţeze în mai mare măsură, ne putem explica şi răsunetul ei mai mare asupra voinţei noastre. Ceea ce nu ne spune Lessing este că şi parabola este o alegorie înrudită de aproape cu aceea care constituie fabula, ca una care ilustrează şi ea, printr-o imagine concretă, o concepţie generală a spiritului.

Fabula şi parabola sînt însă alegorii *închise*, cei doi termeni ai comparaţiei subînţelese care le constituie fiind deplin cristalizaţi, astfel că spiritului îi este cu uşurinţă posibil să recunoască pe cel dintîi sub învelişul sensibil al celui de-al doilea. Există însă şi cazul unor alegorii *deschise*, adică al unora în care termenul neexprimat al comparaţiei subînţelese este oarecum acoperit de termenul exprimat, aşa încît îi revine spiritului nostru sarcina de a-l descoperi şi de a-l articula. Acesta este cazul *ghicitorilor*. „*Cine este animalul*, întrebă Sfinxul pe Oedip, *care umblă dimineaţa în patru picioare, la prînz în două şi seara în trei?*" Oedip ghiceşte că este omul, care umblă de-a buşilea în pruncie, pe două picioare mai tîrziu şi sprijinit în toiag către bătrîneţe. Cîtă vreme răspunsul ei n-a fost găsit, ghicitoarea rămîne o alegorie des-

chisă, adică una pentru care termenul neexprimat al comparației subînțelese care o constituie trebuie încă aflat. Dar plăcerea efortului eliberat, care se însoțește cu percepție oricărei metafore, este aici tocmai din această pricină mai mare. O precizare trebuie adăugată în ceea ce privește caracterul *finit,* deși *deschis* al ghicitorilor. Deși deschise deoarece comparațiile care le constituie sînt numai *completabile,* dar nu *complete,* ghicitorile sînt totuși comparații virtualmente finite, deoarece termenul regăsit al comparației completate în cele din urmă este o idee sau o impresie bine constituită, perfect cristalizată, capabilă de a fi denumită printr-un cuvînt propriu, așa cum se întîmplă în cazul tuturor alegoriilor, din categoria cărora fac și ele parte.

G. METAFORA SIMBOLICĂ

Față de metonimii, sinecdoce și antonomasii, de alegorii, fabule, parabole și ghicitori, metafora simbolică este aceea care posedă valoarea artistică cea mai înaltă. Am încercat să definim natura ei cu prilejul analizelor consacrate diferitelor tipuri formale ale metaforei. Ne rămîn deci puține lucruri de adăugat pentru definirea ei. Metafora simbolică, deopotrivă cu toate celelalte specii metaforice analizate aici, implică o comparație, dar una care se face între o impresie dată și una rămasă vagă și, ca atare, cu neputință de formulat printr-un termen univoc și precis. Din această pricină, perspectiva metaforei simbolice nu este închisă, ci ilimitată sau infinită. Dezvoltările anterioare au produs mai multe exemple de metafore simbolice sau infinite. Am văzut că metafora *muzica surîsurilor lunii* presupune neapărat o comparație, dar una care include ca un termen neexprimat și cu neputință de formulat un anumit aspect sensibil al lunii, pe care îl ghicim în perspectivele nelimitate ale acestor metafore, fără să-l putem formula vreodată. Metafora simbolică sau infinită este, din această cauză, aceea care mijlocește lucrarea cea mai productivă a imaginației și aceea care produce, prin nedeterminarea ei sugestivă, starea poetică prin excelență.

SIMBOLUL ARTISTIC

Creațiile artei sînt simboluri, semne substitutive, un „ceva" pus în locul „altcuiva". Caracterul simbolic al creațiilor artistice a fost adeseori recunoscut în istoria doctrinelor, dar de fiecare dată în alt chip. Într-un lung trecut, arta a fost înțeleasă ca un simbol, pentru motivul că i se recunoștea caracterul ei de imitație, de copie a unui model. Un portret ar fi copia unui om viu, un peisaj copia unui colț de natură, o dramă imitația unei acțiuni. Teoria artei ca imitație s-a lichidat în momentul

în care s-a făcut observația că două portrete ale aceluiași om nefiind asemănătoare între ele, relația dintre realitate și artă nu poate fi aceea dintre un model și copia lui. Vechea teorie a făcut atunci loc înțelegerii creației artistice ca operația care scoate în evidență ideea latentă a unei realități particulare. Arta, s-a spus, imită un aspect oarecare al naturii, dar în așa fel încît semnificațiile ei ascunse apar într-un chip mai lămurit decît îi este dat naturii s-o facă vreodată. Arta n-ar fi deci limitarea realității, ci interpretarea ei ideală... Care ar fi atunci deosebirea dintre artă și filozofie, dintre simbolurile uneia și ale celeilalte? Răspunsul că deosebirea constă în faptul că pe cînd filozofia utilizează simboluri conceptuale arta folosește simboluri sensibile nu este suficient, deoarece identitatea profundă dintre artă și filozofie face inutilă existența uneia din ele, și în tot cazul, nu explică coexistența uneia din ele și dezvoltarea lor paralelă. Interesant este de observat că atît teoria artei ca imitație cît și aceea a artei ca idealizare ajung la înțelegerea ei ca ceva supraadăugat și inutil ca o „superfetație" ce se cuvine a fi eliminată și care se elimină singură din cultură. Vestita condamnare platoniciană a artei ca imaginație nedemnă, ca o formă de cunoaștere pe care o înlocuiește cu mijloace mai potrivite filozofia, sînt consecințele unor doctrine deosebite, dar totuși unitare prin felul lor de a înțelege simbolul. Simbolică este arta și pentru una, și pentru cealaltă din aceste doctrine, aspect sensibil și idee fiind, în ambele cazuri, entități constituite mai înainte ca artistul să-și înceapă lucrarea lui.

A însemnat deci un progres real al cercetării observația că arta este, în adevăratul înțeles al cuvîntului, fapt de creație, un mod specific de a construi obiecte și semnificații pentru care realitatea anterioară nu oferă decît puncte de plecare și nu aspecte particulare și idei deplin constituite. Totuși dacă analizăm teza neokantiană, aceea care oferă a treia înțelegere a artei ca simbol, ne vine greu a primi părerea că simbolul artistic este substitutul unor simple impresii particulare și că semnificația artei este o valoare pe care abia artistul o introduce în realitate. Care ar fi atunci limita dintre creațiile arbitrare și cele valabile? Artistul ar putea introduce în realitate, organizînd impresiile lui, orice semnificație, și nouă ne-ar lipsi mijlocul de a deosebi propria valoare a creației lui. Realitatea nu este însă în mîna artistului o pastă moale, din care poate face orice, căreia îi poate da orice înțeles. Există o limită și o indicație în lucruri, și artistul trebuie să țină seama de ele. Artistul acordă realității o semnificație pentru care ea este primitoare, pe care n-o respinge, pe care o poate adopta. Desigur, această semnificație nu este deplin constituită înaintea operei, ci artistul o cucerește prin opera sa, dar într-un fel care este călăuzit de natura realității pe care o reprezintă și care are o afinitate cu aceasta. Realitatea, lumea impresiilor, apare astfel într-o lumină nouă, în simbolurile artei, dar într-o lumină a ei și a lor. În ce direcție se plasează deci semnificația simbolului

artistic, unde trebuie căutat acest „altceva" substituit prin „ceva"? Semnificația stă înaintea semnului, așa cum o vor vechile teorii ale imitației și idealizării ? Apare ea o dată cu semnul, ba chiar se desprinde din perspectivele lui, așa cum o afirma teza neokantiană ? Semnificația este pentru noi o creație a semnului, dar una care ne permite să ne întoarcem asupra realității, pentru a desprinde din ea înțelesurile ei adînci și ilimitate. Realul sensibil nu este lipsit de identitate, de semnificația tipică pe care i-o acordă generalizările noastre — și nu arta i-o împrumută mai întîi, căci dacă ar fi așa, cum ar putea să fie arta un simbol, adică o sinteză a sensibilului cu ideea ? Orice sinteză presupune o afinitate între elementele ei, astfel încît sinteza simbolică a artei implică neapărat afinitatea dintre sensibilitate și tip, dintre semn și semnificație. Dacă există simboluri artistice, adică semne sensibile purtătoare de semnificații tipice, înseamnă că sensibilul are o tipicitate. Dar tipicitatea sensibilului are grade și trepte felurite, și arta își proiectează lumina ei pe una din cele mai adînci, pe o treaptă atît de profundă, încît nici unul din concepte nefiindu-i adecvat, spiritul nu-l găsește gata făcut, ci trebuie să-l creeze necontenit. Simbolul artistic încorporează și transmite semnificațiile realului sensibil, dar cum aceste semnificații sînt limitate, spiritul trebuie să le formeze printr-un act de aprofundare continuă, ceea ce poate da impresia că semnificațiile sînt adăugate realului, introdus în el.

Pentru noi nu există o alternativă irezolvabilă între tezele semnalate. Noi vedem foarte bine cum o semnificație poate fi creată o dată cu semnul, dar ca realizare a unei potențe existente în realul căruia semnul i se substituie. Teza neokantiană s-a constituit în opoziție cu vechile teze ale imitației și ale idealismului. Dar opoziția aceasta nu este ireductibilă decît că idealismul dispunea doar de noțiunea unor simboluri profunde, dar limitate. Pentru idealism, simbolul era copia unor semnificații preexistente, deplin închegate. Semnificațiile puteau fi deci cuprinse printr-un simplu act de oglindire. Dacă însă semnificațiile sînt profunde și ilimitate, spiritul le sesizează prin actul unui progres continuu, adică printr-o creație și nu prin simpla copiere a unui model. Introducerea de simboluri ilimitate, adică de semne cu semnificații postulate, dar neformulate și, ca atare, susceptibile de o formație necontenită, lasă să se întrevadă posibilitatea unei concilieri între punctele de vedere pe care le-am văzut opunîndu-se.

Creațiile artei sînt nu numai simboluri, dar simboluri lingvistice. Arta este o formă a limbii, desigur nu numai a limbii vorbite, dar a unei limbi care poate întrebuința orice sistem de semne. Toate caracterele simbolurilor lingvistice se regăsesc, în acelea ale artei. Simbolul artistic este un semn perceput, o configurație reprezentată de linii, culori, volume, cuvinte, sunete etc., cărora le atribuim o semnificație, Înregistrăm simbolul artistic ca pe manifestarea unui producător de

semne. Împreună cu simbolul artistic ne reprezentăm pe artistul care l-a creat; ni-l reprezentăm creîndu-l pentru a ne comunica „ceva", și pe acest „ceva" transmis printr-un semn al comunicării. Împrejurarea diferențiază profund creațiile artei de înfățișările naturii. Acestea din urmă sînt și ele simboluri, dar nu simboluri create ca simboluri, și nici receptate ca simboluri create pentru a fi receptate. Frumusețea unui om sau expresia lui, blîndă sau feroce, stupidă sau înțeleaptă, constituie desigur simboluri, dar nu voite de cineva și nici înregistrate ca voite de cineva. Aceeași expresie pe masca unui actor devine de îndată un fapt al comunicării, un simbol creat ca simbol și primit ca simbol. Deosebirea dintre natură și artă este aceea dintre simbolurile nelingvistice. Dar dacă arta este limbă, este oare și limba, ori ce formă a limbii, artă?

Mărginim comparația între artă și formele limbii vorbite de oameni în împrejurările ordinare ale vieții, păstrate și transmise de societate, inventariate de dicționare, sistematizate de gramatică. Am văzut că un simbol lingvistic, în acest înțeles limitat, este sinteza unui semn perceput cu un obiect individual, pentru a reține în unitatea ei numai semnul perceput și semnificația lui. Elevul căruia i se arată globul terestru va întrebuința, cîtva timp, acest cuvînt, legînd de el reprezentarea obiectului sferic făcut din carton, desenat și colorat, pe care l-a avut în față, împreună cu „conceptul" globului terestru, adică a unui corp aparținînd sistemului solar. Reprezentarea obiectului individual dispare însă cu timpul, și „globul terestru" devine sinteza unor sunete percepute cu semnificația lor conceptuală. Niciodată reprezentarea obiectului individual nu dispare însă din sinteza simbolului artistic. Reprezentarea obiectului individual este constitutivă pentru simbolul artistic. Aceasta este, în mod necesar, sinteza unor semne percepute ca un obiect individual și cu o semnificație mai generală. Niște linii trasate pe hîrtie alcătuiesc pentru noi figura individuală a unui om, împreună cu semnificația lui ideală. Un desen este un dublu simbol sau un simbol cu două planuri. Împreună cu configurația liniilor vedem pe un individ și, împreună cu el și prin el, o semnificație mai generală cum ar fi tipul lui social, profesional, național, moral, ba chiar o semnificație atît de generală, încît rămîne nelămurită; pe care o putem postula, dar pe care n-o putem formula. Profunzimea ilimitată nu este totuși nota deosebitoare dintre simbolurile artei și acelea ale limbii, în înțelesul ei restrîns. Există în adevăr, după cum am văzut, simboluri ale limbii avînd o adîncime ilimitată. Inteligența nu se oprește niciodată cînd vrea să cuprindă semnificațiile unor cuvinte ca „natură" sau „forță". Dar aceste cuvinte ilimitate nu se asociază cu nici o reprezentare individuală, în timp ce simbolul artistic presupune în chip obligatoriu o asemenea reprezentare, a cărei semnificație n-o căutăm, de altfel, dincolo de el, ci în el și prin el. Aceasta este a doua trăsătură diferențială a simbolurilor artistice comparate cu simbolurile limbii și cu unele alcătuiri speciale ale acesteia. Semnificația unui cuvînt

scris sau vorbit stă dincolo de el, adică într-un anumit raport spațial cu el, o împrejurare pe care ne-o ascunde spontaneitatea habitudinală a asocierii unui cuvînt cu un înțeles, dar de care ne dăm seama atunci cînd căutăm înțelesul unui cuvînt și avem impresia că îl găsim, adică îl înregistrăm în afară de el, într-o regiune exterioară semnului sensibil, grupului de sunete și de grafii. Tot astfel, înțelesul unei ghicitori stă în afară de ea, dincolo de ea, într-o regiune limitrofă, dar deosebită. Semnificația simbolului artistic stă însă în el, este contopită cu el, și nu poate fi înregistrată decît prin el. Un simbol artistic nu este deci ceva deopotrivă cu un cuvînt izolat al limbii, și cu atît mai puțin cu o ghicitoare sau cu o șaradă. Interpretările filozofice ale artei sînt juste cu încercări de aproximație a semnificațiilor ei ilimitate, cu condiția de a păstra vie reprezentarea că semnificația artei nu există dincolo de aparența ei sensibilă, ci în ea, și cu obligația pentru acel care întreprinde astfel de interpretări de a restabili sinteza descompusă pentru un moment, adică de a cuprinde semnificația în semnul ei și prin el. Solidaritatea semnului artistic cu semnificația lui este atît de strînsă, încît nu putem altera pe unul fără să n-o alterăm și pe cealaltă. Sîntem însă atît de liberi de a căuta o semnificație dincolo de cuvintele limbii și independent de ele, încît le putem înlocui pe acestea cu alte cuvinte noi, dacă le găsim mai proprii pentru a substitui o anumită semnificație. Critica filozofică face necontenit acest lucru, critica artistică n-o face niciodată; una înlocuiește adeseori un simbol lingvistic prin altul cealaltă nu caută decît să restituie simbolurile artei, semnificațiile lor proprii. Nu există cazul vreunui critic care să fi propus o modificare a pînzelor lui Rafael, dar există nenumărate propuneri de înlocuire a terminologiei filozofice, științifice sau tehnice. Oricît de mari ar fi deosebirile între artă și limba comună, nu înseamnă că limba comună nu conține și simboluri artistice. Acțiunea creatoare de artă nu este coextensivă cu limba, dar se poate oricînd interfera și se interferează necontenit cu ea.

Solidaritatea semnului cu semnificația lui face din simbolul artistic un simbol natural. Un cuvînt al limbii, considerat ca un corp fonetic, poate fi cu totul eterogen față de realitatea semnificată. Simbolurile lingvistice sînt adeseori arbitrare; simbolurile artistice niciodată. Constatarea se reduce la aceea, făcută mai înainte, că semnificația simbolului artistic nu trebuie căutată dincolo de el, ci în el și prin el. Am văzut însă că nici cuvintele limbii comune nu sînt totdeauna arbitrare, ba chiar că aria simbolurilor lingvistice naturale este mai întinsă decît se recunoaște de obicei. Arta cuvîntului, adică poezia, face deci un apel întins la simbolurile lingvistice naturale. Cum însă s-a susținut că evoluția limbilor marchează o trecere de la simbolurile lingvistice naturale la cele arbitrare, s-a putut trage concluzia că poezia este o formă de limbă retrogradată, că ea revine la felul de a fi al limbilor arhaice, că ea urcă panta pe care limbile o coboară necontenit. Părerea este însă incontesta-

bil falsă, dacă luăm seama la complexitatea și diferențierea mijloacelor naturale, la chipul în care ea speculează și dezvoltă valorile simbolice ale sunetelor. S-ar putea spune mai degrabă, că limba evoluează pe două direcții : printr-una din ele ea devine din ce în ce mai arbitrară, ceea ce îi dă putința să simbolizeze semnificațiile cele mai abstracte, prin cea de-a doua ea dezvoltă simbolismul fonetic, ceea ce îi permite să devină cît mai expresivă. Limba năzuiește să devină cît mai abstractă sau cît mai expresivă. Această din urmă cale este a poeziei. Pe drumurile ei proprii, poezia atinge grade necunoscute în trecut ale simbolismului fonetic, ceea ce o poate scuti de învinuirea că ar fi o formă arhaică și retrogradată a exprimării. Poezia lui Eminescu, de pildă, este un document înaintat de limbă și nu poate fi de loc comparată cu modurile de expresie ale înaintașilor celor mai îndepărtați, deși ea dezvoltă onomatopeele, aliterațiile, exclamațiile, cuvintele expresive și gesturile articulatorii care vor fi alcătuit fondul comun și primitiv al limbii noastre. Tot astfel, un pictor modern, un Luchian sau Petrașcu, întrebuințează culorile meșterilor străbuni ai artei populare, dar cu asemenea diferențiere, încît arta lor apare ca un produs evoluat, iar nu ca unul arhaic. Progresul nu se orientează numai în direcția abstracțiunii. Există și un progres al sensibilității. Simbolurile artei sînt documentele unui astfel de progres.

Am arătat că simbolurile lingvistice sînt adeseori discontinue. Simbolurile artistice sînt totdeauna continue. Continuitatea unei creații de artă este atît de mare, încît raportul dintre fragment și întreg este altul în alcătuirile limbii și în cele ale artei. O inscripție întreruptă prin degradările vremii la jumătatea ei ne lipsește pentru totdeauna de cunoștința întregului. Un tors, un detaliu păstrat dintr-o frescă, colțul unui tablou conțin ceva din înțelesul și frumusețea întregului. Două versuri desprinse dintr-un poem ne pot face să-l recunoaștem pe acesta, chiar dacă detaliile lui nu s-au păstrat în mintea noastră, într-atît întregul artistic este imanent fiecăreia din părțile lui. O simfonie de Beethoven există oarecum întreagă în primele ei acorduri. Ceea ce urmează de aici încolo este ca întregirea unui total prefigurat și, pentru sentimentul nostru, fără ca împlinirea unei așteptări. Simbolurile artistice sînt sintagme, dar pe cînd în sintagmele limbii cuvintele își trimit reflexele lor reciproce, fără ca fiecare din ele să păstreze colorația întregului, aceasta este tocmai cazul simbolului artistic. În sintagmele limbii există un raport între părți ; în sintagmele artei există un raport între părți și între părți și întreg. Urmărind ordinea liniară a vorbirii cuiva, nu avem la fiecare etapă, decît într-un grad foarte mic, sentimentul întregului care se pregătește. Avem acest sentiment în cazul simbolului artistic desigur nu într-un mod perfect clar, dar totuși suficient pentru a tempera surpriza prin confirmare și pentru a deosebi părțile care convin întregului și pe cele care nu-i convin.

Posedînd caracterul continuității, simbolul artistic este propriu manifestării vieții interioare într-o măsură mult mai mare decît semnele lingvistice discontinue. Viața interioară este, în adevăr, continuă, și pentru a traduce această însușire a ei, filozofii au recurs tocmai la comparația cu unele din simbolurile artei, de pildă, cu o melodie. Prin această însușire a lui, simbolul artistic este un instrument lingvistic propriu exprimării de sine a artistului, mai mult decît exprimării lui pentru alții. Desigur, intenția tranzitivă și cea reflexivă cooperează în simbolurile artei, ca în ori ce fapt de limbă, dar preponderența celei de-a doua asupra celei dintîi nu este de tăgăduit. Legăm cu orice simbol lingvistic reprezentarea producătorului de simbol. Reprezentarea aceasta este obligatorie pentru ca un simbol să ne apară ca simbol lingvistic. Totuși, uneori, ne reprezentăm un agent al emisiunii indiferent, care poate fi el însuși sau poate fi altul. Cînd cineva îmi comunică propoziția : „Afară plouă", știu numai că „cineva" mi-a făcut această comunicare, dar nu știu și nici nu am nevoie să știu mai mult despre el, astfel încît aceeași comunicare mi-ar fi putut fi făcută de o persoană cu totul deosebită, fără ca înțelesul comunicării să se schimbe. Comunicarea artistică este însă atît de intim aderentă cu agentul ei, încît în ea îl întrezărim pe el, prin conținutul comunicării percepem felul subiectiv al oricărui creator de artă.

Sînt simboluri artistice privative sau integrative? Fără îndoială, simbolul artistic nu reține, în reprezentările lui, realitatea întreagă. El elimină, accentuează, stilizează : tot atîția termeni care vor să exprime sensul creației de artă în funcțiunea ei de disimulare sau în funcțiunea corelativă de luminare a unuia singur din aspectele realității. Nu se poate spune totuși că simbolul artistic este privativ, căci el nu elimină și nu accentuează pentru a reține interesul nostru asupra unui singur aspect dintr-un complex. Sensul stilizării artistice este tocmai acela de a crea un spațiu mai mare liberei asociații în fața simbolului artistic și, o dată cu aceasta, de a pătrunde limitat în adîncimea semnificației lui. Răstimpurile libere, tăcerile, articulațiile nedesemnate nu sînt momente vide în creația de artă, ci momente pline. „O poezie, spunea cineva, este un amestec de cuvinte și de tăceri". O afirmație asemănătoare se poate face despre toate celelalte creații ale artei. O formulă chimică disimulează o parte a proceselor pe care le înfățișează, pentru a putea urmări mai bine pe cele care ni le înfățișează. Creația de artă stilizează realul, pentru a ne face să-l cuprindem în viața lui mai bogată, în semnificația lui mai adîncă. Simbolurile artistice sînt integrative.

Nu este necesar să intervin asupra felului profund și ilimitat al simbolului artistic. Însușirea aceasta a fost de mai multe ori atinsă în considerațiile de mai sus. Adaug deci numai cîteva precizări asupra ideii de ilimitare și despre unele din modalitățile ei. Privesc sculptura unui nud

de bărbat purtînd o lampă care răspîndește raze. Sculptorul a săpat pe soclul statuii sale cuvîntul : „Adevărul". Mă găsesc în fața unei alegorii. Simbolul acesta este profund, dar limitat. Regăsesc semnificația lui dincolo de el și-l identific într-un concept constituit. Alegoria trece, cu drept cuvînt, drept un fals simbol artistic, pentru că îi lipsește adîncimea ilimitată a semnificației. Spiritul trebuie să afle semnificația în simbol, nu în afară de el, iar această semnificație trebuie să aibă un fel de a fi ilimitat, pentru a recunoaște simbolul caracterului artistic. Care sînt aspectele ilimitării ? Care sînt modalitățile profunzimii artistice ? În studiul asupra metaforei am urmărit una din aceste modalități — unificarea. Unificarea unor impresii deosebite, aparținînd adică unor clase pe care inteligența le separă, ne face să întrezărim unitatea lucrurilor susținînd diversitatea lor, fără ca aceasta să se constituie într-o stare de cunoștiință conceptuală. Cine vede în metaforă o simplă comparație prescurtată afirmă că un cuvînt este aici substituit altuia, cu care prezintă o anumită analogie de înțeles și care rămîne inexprimat. Concepută în felul acesta metafora nu se deosebește însă de alegorie. „Regele pustiei" pentru leu este o expresie alegorică, atîta timp cît mă mulțumesc să identific conceptul leului, în perspectiva oarecum adîncă, dar limitată a acestei expresii. Dacă însă mă concentrez nu numai asupra substituției dintre termenii constituiți ai metaforei, dar și asupra analogiei nelămurite care a permis această substituție, expresia dobîndește deodată altă adîncime și valoare. Cînd Francisc din Assisi numește apa „sora noastră" și focul „fratele nostru", expresiile lui metaforice au adevărată profunzime artistică, deoarece temeiul care permite comparația dintre apă și soră sau dintre frate și foc este postulat, dar nu formulat. Rațiunea apropierii dintre aceste cuvinte și aspecte se pierde într-o adîncime ilimitată.

Însemnăm aici alte trei modalități ale ilimitâții simbolului artistic. Distincțiile noastre nu vor avea un caracter limitativ. Le cităm cu titlul de exemple. Cea dintîi din aceste modalități ale ilimitării este volumul vital. În direcția semnificației lui ilimitate, simbolul artistic prezintă uneori o structură de semnificație, a căror încrucișare îi dă întreaga bogăție volumului. Alegem un exemplu care, prin generalizările tradiționale ale criticii literare, este adesea greșit interpretat. Grandet al lui Balzac trece drept un simbol al avariației. Sub figura, sub gesturile lui Grandet, dincolo de cuvintele și faptele sale, am regăsit conceptul unei anumite pasiuni : avariația. Grandet n-ar fi însă în cazul acesta decît o simplă alegorie. Această simplificare a simbolului lui Grandet îl lipsește însă de volumul lui întreg, de felul lui ilimitat. În realitatea lui artistică, Grandet este o structură mult mai complexă, în care atributul pasiunii pentru acumularea de capital se încrucișează cu alte multe atribute,

unele corelative cu cel dintîi, altele subsidiare, altele cu o semnificație mai generală. Grandet nu este numai un avar, dar un burghez francez de sub Restaurație, un fost meșteșugar cu deprinderile de sobrietate ale clasei lui, un individ șiret și feroce, un raționalist rezistent la sentimentele umane, o natură ipocrită, un tip cu instinctivitate puternică un „tigru", cum îl numește un alt personaj al romanului, dar și un om patriarhal, un „pater familias", dacă luăm seama la strășnicia cu care își guvernează casa și familia. Aceasta și alte multe semnificații se încrucișează în simbolul lui Grandet. „Avariția" este o etică prea săracă pentru o structură atît de complexă. De altfel, nici o altă etichetă nu i-ar conveni, pentru că Grandet este o individualitate vie, „Individum est ineffabile", spunea vechea filozofie : individul nu poate fi numit, nu poate fi subordonat unui concept. Semnificația lui nu poate fi decît aproximativă prin încrucișare de concepte limitate. Ilimitarea simbolurilor artistice provine uneori din volumul lor vital.

Al doilea mod al ilimitării, pe care vrem să-l notăm aici, este ambivalența etică. Marii poeți ne apar adeseori față de creațiile lor într-o atitudine de imparțialitate, de obiectivitate morală, care se oprește să aprobe sau să condamne, să exalteze sau să înjosească. Personajele lor au, în același timp, vicii și virtuți, păcate și merite, o ambivalență etică. Marile simboluri ale artei sînt, într-un fel, exterioare evoluției morale. Rămîne o problemă irezolvabilă aceea care își propune să stabilească vinovăția sau inocența lui Shylock. Simbolul acestuia nu poate fi subordonat unui concept moral precis. Caracterul eroului shakespearean are o perspectivă etică nelimitată. Cu totul altul este cazul creațiilor cu semnificație morală limitată : „tatăl nobil", „intrigantul", „fata inocentă" din piesele de inspirație melodramică. Dincolo de simbol, spiritul atinge aici un concept moral precis. Inferioritatea valorii estetice provine din lipsa ilimitării.

Adaug un al treilea mod al profunzimii ilimitate în artă. Ilimitarea este uneori enigmatică. Vechile enigme ale artei antice și orientale, enigma Sfinxului, a Piramidelor, a Labirintului, au semnificații profunde, dar poate nu ilimitate. Sensul lor se ascunde la o mare adîncime, dar presupunem că poate fi realizat conceptual. Nenumărate au fost, în decursul veacurilor, încercările de a atinge acest concept. Natura lor foarte profundă, dar ilimitată, nu se opune acestor încercări. Există însă o întrebare percepută însă în fundul unor caractere ca Hamlet, Kirilov al lui Dostoievski *(Posedații)* sau Heathcliff a lui E. Brontë *(La răscruce de vînturi)*. Avem uneori impresia că ajungem să subordonăm caracterul acestor eroi unui concept anumit, dar dincolo de acesta enigma lor se reface și se prelungește într-o perspectivă ilimitată.

OBSERVAȚII ASUPRA METAFOREI POETICE[1]

Mă ocup de mai mulți ani de problema metaforei. Am publicat o parte din rezultatele mele în volumul *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*. De atunci, în contribuții parțiale, am putut să îmbogățesc ideile studiului din 1957, dar alte observații au rămas necomunicate, așa încît împrejurarea de astăzi este pentru mine un prilej fericit pentru a grupa încăodată principalele observații făcute asupra metaforei, eventual pentru a le îmbogăți, și pentru a le supune discuției dv., de la care aștept sugestii utile.

M-am oprit în fața problemei metaforei din necesități legate de îndatoririle unui profesor de literatură. Atunci cînd interpretezi studenților un text literar, ai necontenit prilejul să spui lucruri pe care textul nu le cuprinde, adică să-l îmbogățești cu note marginale, indispensabile pentru comprehensiunea lui. Operația este lesnicioasă atunci cînd trebuie să explici un nume geografic, istoric sau mitologic, să lămurești o aluzie, să subliniezi o ironie, să pui în legătură un element al textului cu o împrejurare istorică și socială sau cu una în legătură cu biografia autorului. Interpretarea devine însă foarte anevoioasă atunci cînd este vorba să explici o metaforă. Împrejurarea poate părea curioasă, deoarece metafora este produsul unei substituiri în expresie, desemnarea unui obiect prin alt termen decît acela care îi este propriu, astfel încît găsirea termenului propriu substituit de termenul metaforei poate să însemne pentru unii soluția problemei de interpretare pe care o pune metafora. Totuși „explicația", în acest sens, a unei metafore pare o operație a spiritului filistin, menit să ofenseze sentimentul poetic.

Nu voi tăgădui că există cazuri, situate oarecum către limita exterioară a domeniului poetic, în care găsirea termenului propriu substituit de cel metaforic, alcătuiește un răspuns complet pentru problema de interpretare pe care cineva și-o poate pune. Așa este cazul „ghicitorilor". Copiii români au obiceiul să se întrebe „Cine trece prin sat și nu-l latră cîinii ?". Cînd cineva din ceata copiilor răspunde : „Vîntul", el a găsit termenul propriu înlocuit prin metafora cuprinsă în întrebare și a rezolvat în întregime problema de interpretare pusă de aceasta.

Nu acesta este însă cazul metaforelor poetice. Într-o zi am citit studenților poezia lui Mihai Eminescu, *Melancolie,* care începe cu versurile:

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă
Prin care trece albă regina nopții moartă.

Am întrebat cine este „regina albă și moartă a nopții" și clasa mi-a răspuns în cor : „este luna". În același timp mi-am dat seama că, astfel tălmăcită, metafora lui Eminescu a fost sărăcită de partea cea mai prețioasă a substanței ei, dar n-am acuzat pe studenți, ci m-am învinovățit

[1] Comunicare la *Congresul de poetică* din Varșovia, August, 1960.

pe mine însumi, fiindcă prin felul întrebării îi îndemnasem pe auditorii mei să considere metafora ca pe o ghicitoare și să caute un răspuns de felul acelora pe care nu-l cer decît ghicitorile. Metafora lui Eminescu merita o tălmăcire mult mai bogată, pe care în momentul următor am și încercat s-o dau. Contemplarea lunii călătorind în cerul nocturn străbătut de nori produce metafora : „albă regina nopții moartă“, care se substituie expresiei unui grup întreg de impresii provenind de la strălucirea lunii, de la caracterul ei, solitar, august și funebru. Dar se poate găsi oare o singură expresie pe care s-o declari substituită de metafora eminesciană ? Studenții au crezut că o astfel de expresie există, atunci cînd au strigat în cor : „este luna“ ; dar fără să adauge nici o altă determinare, ei au sărăcit fondul latent al metaforei și au propus o interpretare filistină, care trebuia neapărat rectificată. Rectificarea a trebuit să fie precedată, de explicația că dacă metafora are un fond latent, adică o expresie pe care ea o înlocuiește, aceasta din urmă nu poate fi concentrată într-un singur cuvînt și, ca atare, se cuvine a spune că fondul latent al metaforei este un fond *difuz*.

Acest fond este și *mobil*. Pentru justificarea acestei afirmații mă voi folosi de exemplul oferit de poezia lui Esenin : *Rîde pîn' la lacrimi clopoțelul*. Titlul acestei poezii reproduce unul din versurile ei, acela care apare mai întîi la sfîrșitul primei strofe, apoi la sfîrșitul poeziei întregi. „Rîde pîn' la lacrimi clopoțelul“ este o expresie metaforică, adică una care înlocuiește pe o alta, pe o expresie proprie. Nu este greu a găsi pe aceasta din urmă, a cărei identificare reprezintă de altfel numai o primă aproximație a interpretării poetice. Fiindcă și în țara noastră există cîmpii întinse, acoperite în timpul iernii de zăpadă, și sănii care le străbat în goana cailor cu zurgălăi, poeții români au notat și ei, adeseori, o impresie ca aceea a lui Esenin. Poeții români au folosit însă cuvîntul adăugîndu-i apoi determinări adverbiale sau adjectivale. Așa V. Alecsandri scrie : „În văzduh voios răsună clinchete de zurgălăi“. A. Vlahuță notează : „Valea răsună toată de zuruitul zurgălăilor și de tropotul uscat al cailor“. M. Sadoveanu, cu obișnuita lui acuitate sensorială, îmbogățește expresia, introducînd un epitet verbal inedit : „Zurgălăii sună mărunt, împrăștiind în întinderi clinchete argintii‘. Termenul propriu, folosit de poeții români, este verbul : *sună, răsună ;* corespondentul acestuia în limba rusă este înlocuit de Esenin cu metafora exprimată de locuțiunea verbală : *rîde pîn' la lacrimi*. Poezia lui Esenin evocă o călătorie cu sania prin stepe înzăpezite. Călătoria de acum cheamă amintirea uneia mai vechi : un prilej pentru a constata dispariția atîtor împrejurări din trecut, împreună cu întreaga tinerețe voioasă a cîntărețului. În această succesiune de tablouri și simțiri, metafora personificatoare a zurgălăului aninat de gîtul calului, a clopoțelului care rîde pîn' la lacrimi, apare la început pentru a exprima animația goanei nebune prin stepă :

Peste stepă-n goană cu alai / Rîde pîn' la lacrimi clopoțelul: aceeași metaforă apare apoi, la sfîrșit, pentru a exprima ceva cu ironia crudă a sorții față de caracterul pieritor al unor împrejurări omenești : *Fiindcă peste toate cîte-au fost / Rîde pîn' la lacrimi clopoțelul.* Iată deci cum aceeași metaforă dobîndește înțelesuri diferite, numai prin locul pe care-l ocupă într-o expunere lirică. Reținem din această analiză mai întîi că o metaforă își precizează semnificația prin vecinătățile ei în context, apoi că expresia pe care ea o înlocuiește, adică fondul ei latent, poate fi nu unul singur, ci multiplu, că fondul ei latent este mobil.

Cele două caractere indicate pînă acum ne arată, destul de limpede că metafora poetică este o structură semantică *adîncă,* adică una compusă din două planuri, dintre care unul este exprimat și manifest, iar celălalt este latent și profund. Acest din urmă caracter n-a fost niciodată afirmat despre un fapt de limbă. F. de Saussure a arătat, în al său *Cours de linguistique générale,* cum cuvintele limbii fac parte din serii sintagmatice, unificate fie prin înțelesurile lui apropiate, fie prin aceleași elemente ale compunerii sau derivării. A înțelege un cuvînt înseamnă, după Saussure, a-l așeza în seria lui sintagmatică și a sesiza opozițiile lui cu toate cuvintele cu care se întrunește în aceeași serie. Lingvistica generală a remarcat deci pînă acum serialitatea *în plan* a cuvintelor limbii. Metafora considerată ca fapt de limbă ne pune însă în fața împrejurării noi a unei serialități *adînci,* adică a unei înlănțuiri a cuvintelor dispuse în două planuri succesive, dintre care unul aparent și celălalt ascuns. Pentru a ilustra o astfel de situație am citat cazul ghicitorilor, în care întrebarea constituie expresia metaforică manifestată și răspunsul este cuvîntul latent, dar detectabil. Metafora nu reprezintă, de altfel, singurul caz al unor sintagme adînci. *Aluzia* și *ironia* sînt alte cazuri ale unor fapte de limbă, în care raportul dintre expresia formulată și cea subînțeleasă ia aceeași formă a succesiunii în adîncime. Cînd spun despre un funcționar prevaricator că el „își asigură bătrînețele", ascund sub expresia amabilă și tolerantă un cuvînt dur, care ar putea fi „incorect", „necinstit", „hoț". În toate aceste cazuri, adîncimea sintagmei este evidentă, dar tot atît de limpede este faptul că astfel de structuri semantice au numai două planuri, dintre care cel de-al doilea, mai adînc, limitează și închide ansamblul. Metaforele cuprinse în ghicitori, acelea ale limbii comune (ca, de exemplu, „gura unui fluviu", „piciorul muntelui", „coșul pieptului" etc.), apoi aluziile și ironiile și poate și alte fapte de limbă (căci enumerația dată aici nu are un caracter exhaustiv), sînt structuri semantice adînci, dar limitate. Față de toate acestea, metafora poetică este o structură semantică adîncă și nelimitată ; iar această nouă trăsătură, mai greu de definit, este cea mai importantă și cea mai bogată în consecințe din cîte caracterizează metafora poetică.

Pentru a ilustra această situație, aleg o nouă strofă din Eminescu, desprinsă din poezia *Lasă-ți lumea*... Este evocarea unui lac dintr-o pădure, în preajma căruia se desfășoară idila poetului :

„Iată lacul. Luna plină
Poleindu-l, îl străbate ;
El, aprins de-a ei lumină,
Simte-a lui singurătate".

Multe din cuvintele acestei strofe sînt luate, după cum ne asigură dicționarele, în sens figurat, adică substituit unor sensuri proprii. Astfel verbul *a polei* înseamnă în accepțiunea proprie „a acoperi un obiect cu un strat subțire de aur sau de argint", pe cînd în strofa lui Eminescu el ar însemna : „a (se) învălui într-o lumină aurie sau argintie". *A străbate* înseamnă la propriu „a intra într-un corp și a trece printr-însul, pătrunzîndu-l de la o margine la alta", pe cînd la Eminescu „a lumina pînă în fund o apă". Adjectivul *aprins* se zice despre un obiect, atunci cînd se găsește în stare de ardere, cînd arde dînd lumină ; pe cînd în strofa citată același adjectiv poate fi luat în unul sau altul din aceste două sensuri figurate : „strălucitor" sau „pasionat", stăpînit de o pasiune dominantă. Dicționarele clasifică sensurile cuvintelor în „proprii" și „figurate", iar pe acestea din urmă le definesc prin alte cuvinte, luate în sensurile lor proprii. Dacă ne-am conduce deci după definiția dicționarelor, ne-am lipsi adeseori de înțelegerea adecvată a textelor poetice. Astfel, strofa lui Eminescu își trage vigoarea ei artistică nu din faptul că poetul se exprimă „figurat", ci din faptul că el ne obligă să executăm actul înapoierii către „propriu". Strofa citată este „poetică", fiindcă ne face să ne închipuim suprafața apei ca „acoperită cu un strat subțire de aur sau argint", apoi „pătrunsă", „străbătută" pînă în fund de lumina ei, iar lacul este, pentru poet, cu adevărat „aprins", adică arzînd și dînd lumină. Ceea ce mă izbește atunci cînd examinez strofa lui Eminescu, din punctul de vedere al valorii ei, poetice, nu este deci derivarea către „figurat" a expresiilor ei, ci regresiunea lor către „propriu". Numai închipuindu-mi cum lumina lunii „acoperă" și, în același timp „pătrunde" apa lacului, realizez în chip intuitiv admirabilul tablou cuprins în strofa lui Eminescu. Așa-zisele sensuri „figurate", dacă ne-am opri la ele, ar acoperi imaginea concretă, plină de vigoare, a cuvintelor poeziei. Dar fantezia cititorului execută actul de străbatere pînă la sensul propriu concret și atinge astfel primul plan adînc al metaforei cuprinse în strofa eminesciană.

Cititorul nu se oprește aici. Strofa lui Eminescu exprimă ceva ca mitul luminii și apei, al dragostei și îmbrățișării lor, care n-o mîntuie pe aceasta din urmă de simțirea singurătății. Versurile citate reiau oarecum tema marelui poem a lui Eminescu, *Luceafărul*, în care idila dintre

un astru și o muritoare se termină prin simțirea singurătății de-a pururi a astrului : un mit al propriei solitudini a poetului în societatea vremii lui. Aceeași temă revine în strofa analizată, în forma unui mit cosmic, în care personajele sînt elemente ale naturii. Cine ajunge să înțeleagă metafora lui Eminescu nu numai ca pe un tablou de natură, dar ca pe un mit, atinge un al doilea plan, mai adînc, al acestei metafore. Pătrunderea din ce în ce mai profundă a straturilor de semnificații ale metaforei eminesciene îl poate duce pe cititor la cuprinderea ideii că, pentru poetul nostru, o mare lumină a minții, cum a fost a sa, l-a făcut să simtă mai dureros singurătatea în mijlocul epocii și lumii lui. Nu voi insista asupra bogatei materii de imagini, simțiri și cugetări cuprinse în strofa eminesciană, pentru că obiectul paginilor de față nu este analiza acestei strofe, ci punerea în lumină a faptului, interesant pentru cunoașterea metaforei, că fondul latent al unei astfel de structuri semantice este nu numai adînc, dar și de o adîncime care se dezvoltă progresiv și, ca atare, rămîne nelimitată. Fondul latent al metaforei, acela pe care îl substituie expresia folosită de poet, nu este deci numai difuz și mobil ; el este și nelimitat.

Voi aminti aici de vechile interpretări alegorice ale literaturii numai pentru a arăta cît de mult se deosebesc ele de înțelegerea metaforei propuse aici. Interpretarea unui text literar ca o alegorie, adică drept un conținut noțional exprimat prin personaje și evenimente, a fost o metodă folosită încă din antichitate și aplicată, ca atare, poemelor homerice sau *Cîntării Cîntărilor*. Această metodă a avut o istorie al cărei punct culminant se plasează către sfîrșitul evului mediu, cînd Dante a formulat-o, în legătură cu propriul lui poem, în versurile, deseori citate, ale *Infernului* IX, 61—62.

„O voi, ch'avete gli'inteletti sani
Mirate la dot'rina che s'asconde
Sotto il velame degli versi strani".

Evul mediu îmbogățește metoda milenară a interpretărilor alegorice, făcînd observația că adîncimea poeziei se desfășoară pe mai multe planuri în adîncime, desemnate de Dante în *Convivio*, drept sensul *literal*, *moral*, *alegoric* (filosofic) și *anagogic*. Profunzimea creației poetice este o idee justă, numai că evul mediu o înțelegea și o aplica într-un mod eronat, prezentînd fiecare din semnificațiile succesive drept conținuturi intelectuale bine închegate și atît de ermetic închise unele față de altele, încît nu cititorul obișnuit, ci numai savantul le poate desluși, printr-un act al analizei deosebit de cel al cunoașterii poetice. Nu încape îndoială că poezia își deschide mai bine tainele ei aceluia care o studiază cu iubire și atenție. Vechea estetică a abuzat de noțiunea contemplației artistice, concepută ca o cunoaștere fulgurantă, în a cărei singură clipă i se

lămurește contemplatorului întregul conținut al creației de artă. Studiul receptării artei, întreprins cu mijloace psihologice, arată caracterul de *proces* al receptării, dezvoltarea acesteia în etape, pentru a căror identificare s-au folosit uneori metode experimentale. Revenind la problema metaforei, voi spune că, deși posibilitatea adîncirii ei mi se pare incontestabilă, planurile succesive care compun profunzimea ei nu sînt deplin constituite noțional, ci rămîn difuze și nu sînt ermetice unele față de altele, ci transpar unele prin altele, încît sistematizarea lor, propusă de Dante, este o operație scolastică, străină de spiritul modern. În ceea ce privește primul dintre caracterele metaforei, caracterul difuz al planurilor ei latente, ne explică de ce transformarea semnificațiilor metaforice în judecăți de tipul acelora formulate de științe și de filozofie, va fi totdeauna ucigătoare pentru poezie. Propoziția fundamentală a esteticii marxiste, aceea potrivit căreia arta este cunoaștere prin imagini, este perfect îndreptățită și ea explică motivul care se opune transformării conținuturilor ei în propoziții ca cele aflate în tratatele științifice și filozofice. Pentru claritatea expunerii, interpretul poeziei este uneori obligat să filozofeze, dar el trebuie totdeauna să previe că, exprimîndu-se ca teoretician, el ascultă de o necesitate euristică, pe care cititorul de poezie urmează s-o rectifice, s-o nuanțeze, s-o învie emotiv în propriul lui fel de a lua contact cu poezia. O rectificare asemănătoare este necesară și atunci cînd sînt distinse planurile de semnificații ale metaforei, care deși se succedă în adîncime, sînt și implicate unele în altele. Vastul orizont de semnificații al unei metafore poetice, ca aceea din strofa eminesciană citată mai sus, apare cititorului din primul moment, deși studiul ei poate aduce un spor de claritate în planurile ei mai adînci. Întocmai ca în strofa eminesciană, lumina unui mare înțeles proiectată pe suprafața metaforei pătrunde în adîncurile ei.

Avînd o adîncime difuză și nelimitată, interpretarea unei metafore nu se termină niciodată, nu se poate termina vreodată. Aici stă principala deosebire dintre interpretarea alegorică, practicată în antichitate și în evul-mediu, și interpretarea autorizată de concepția înfățișată aici. Căutătorii sensurilor morale, filozofice și anagogice puteau avea impresia că au ajuns la un moment dat la sfîrșitul cercetării lor. Înțelegerea metaforei ca structură semantică adîncă și nelimitată nu autorizează niciodată încheierea procesului de interpretare. Niciodată, din punctul de vedere înfățișat aici, nu vom putea spune că am istovit semnificația unei metafore poetice și că interpretarea ei nu mai are nici un obiect. Dar tocmai pentru că acțiunea de interpretare poetică nu se sfîrșește niciodată, poezia are o viață istorică. Spunem poezia, și nu numai metafora, pentru că opera poetică în întregimea ei poate fi considerată ca o metaforă. Cînd un mare poet notează stări lirice, narează evenimente, construiește caractere și prezintă conflicte într-o dramă, el o face din punctul de vedere al unei concepții despre lume, în raport

cu care expresiile stărilor lirice, ale evenimentelor ale caracterelor și conflictelor sînt substituite expresii metaforice. *Divina comedie* în întregimea ei este o metaforă. Faust este o metaforă. Regele Lear este o metaforă. *Comedia nedivină* a lui Krasinski este o metaforă. Toate aceste mari opere ale poeziei sînt expresii care trimit către o adîncime a lor, au o semnificație de o bogăție inepuizabilă, ca și realitatea pe care o figurează, încît nimeni n-o poate cuprinde în întregime, și astfel actualitatea lor în conștiința omenirii se menține neîncetat. Dacă lucrarea de interpretare a poeziei s-ar termina vreodată, în sensul că semnificația ei adîncă s-ar putea converti într-o legătură de noțiuni, într-o propoziție filozofică, opera poetică ar înceta să mai trăiască. Este ceea ce se întîmplă de fapt atunci cînd, prin generalitățile manualelor și prin formulele propagate de școli, multe opere ale clasicismului au ajuns a fi reduse la cîteva propoziții generale, în care lucrarea de interpretare are impresia a fi parvenit la termenul ei final. Spunem atunci că tragedia lui Corneille reprezintă lupta pasiunii cu datoria sau că dramele lui Schiller sînt drame ale libertății și, mulțumiți cu aceste interpretări, care le lipsește de adevărata lor bogăție, de perspectiva lor nelimitată, încetăm să le mai citim. Cine ajunge însă să se ridice peste pedantismul formulelor care limitează și închid perspectivele poeziei, cînd bogăția ei nelimitată se reface pentru cititor, operele poetice dobîndesc o nouă viață și reintră în istorie. Fiecare generație redescoperă marile opere ale poeziei, trăiește încă o dată beția entuziasmului pentru ele, le înțelege în felul ei, depune în ele confidența cea mai intimă a sufletului său, descoperă adevărurile de care are mai multă nevoie. Istoria omenirii se reflectă în viața istorică a poeziei : o împrejurare pe care n-o poate explica decît adîncimea nelimitată a oricărei mari creații poetice.

OBSERVAȚII ASUPRA REFRENULUI

1. Originile, formele și funcțiunea artistică a refrenului au format adeseori obiectul cercetării istoricilor literari, a etnografilor și folcloriștilor, a esteticienilor. S-a arătat că refrenul, adică versul sau grupul de versuri revenite în cursul unei poezii sau la sfîrșitul ei, derivă din raportul unui cîntăreț laic sau religios cu publicul său, care repetă acel vers al cîntărețului cu mai mult răsunet în sensibilitatea ascultătorilor. Despre aceste origini ne vorbește prezența refrenului în ditirambii, trenele și peanurile anticilor, ca și în antifoanele bisericii. Unii cercetători, ca, de pildă, K. Bücher (în *Arbeit und Rhythmus*, 1896, ed. 4, 1909, p. 165 și urm.), au recunoscut originea cea mai îndepărtată a refrenului în repetarea aceluiași strigăt emis de muncitorii unei echipe, pentru a marca momentul efortului lor cel mai mare în cursul unei operații de

deplasare a unei poveri și pentru coordonarea acestui efort colectiv. Formele prosodice ale repetării, apărute pe aceste căi, au fost folosite apoi, într-o intenție deliberată, în numeroase specii ale poeziei populare sau ale poeziei culte. Unele din acestea au luat forme fixe, ca, de pildă, în așa-zisul *virelsi*, în *vilanele*, în *rondele*, în unele *balade* etc. Alteori, utilizarea refrenului n-a determinat forme fixe ale poeziei, dar funcțiunea lui artistică a continuat să fie menținerea atmosferei lirice a poeziei și readucerea ei la tonul fundamental. În acest sens, R. M. Meyer scrie (în *Deutsche Poetik*, 3. Aufl. 1930, p. 103) : „Refrenul nu este la început un adaos la text, ci tocmai aspectul esențial al acestuia : strigătul prin care o colectivitate dă expresia simțirii ei comune și pe care variațiile textului nu fac decît s-o interpreteze și s-o ilustreze. Desigur, mai tîrziu, refrenul s-a încorporat poeziei și a luat diferite forme, speciile variate ale repetiției producînd diversele tipuri de refren".

Dar dacă împrejurările în care refrenul a apărut, rolul lui artistic și formele lui deosebite au fost adeseori cercetate, mult mai rar a fost studiat refrenul din punct de vedere lingvistic, adică formele legăturilor de limbă care îl unesc cu restul contextului poetic. În această din urmă privință se pot face unele observații noi.

2. Se cuvine a ne întreba, mai întîi, dacă refrenul are totdeauna o legătură cu restul poeziei, adică dacă are totdeauna un sens. Observatorii formelor celor mai elementare ale refrenului au negat uneori existența unui asemenea sens. Astfel, Karl Bücher *(op cit.*, p. 167—168) citează mărturia lui Mackay care, călătorind în 1877 în Africa răsăriteană, notează observațiile sale : „Cînd pătrunzi în junglă, scrie Mackay, găsești pe indigeni lucrînd și înflăcărîndu-se reciproc la muncă printr-un cîntec care nu prea are sau n-are de loc înțeles". S-ar putea întîmpla că ceea ce numim un refren fără înțeles să fie numai un refren cu înțelesul pierdut. Dar poeții înșiși au observat uneori lipsa de înțeles a refrenului, adică lipsa legăturii acestuia cu restul poeziei. Astfel, la Victor Hugo în poezia *En canot* (din ciclul *Toute la lyre*), unde la sfîrșitul fiecărei strofe revine refrenul : *Les gueules de loup des bète./Les gueules de loup sont des fleurs*, intercalează această reflecție lirică :

„Parfois, en rêve je me sauve
Vers l'océan bouleversè,
Trop étroit pour ma chanson, fauve,
Chantant son refrain insensé !
Mais, Lise, à travers les tempêtes,
Me fait de pieds de nez railleurs, —
Les gueules de loup sont des bêtes,
Les gueules de loup sont des fleurs".

Deci, Victor Hugo își numește cîntecul *une chanson fauve*, adică un cîntec sălbatic, nedisciplinat de logică, și refrenul lui *refrain insensé*, un refren absurd. Legătura acestui refren cu restul poeziei i se părea lui Hugo inexistentă sau, în tot cazul, foarte laxă. Ne propunem să revenim asupra acestei forme a refrenului, care alcătuiește, desigur, problema cea mai dificilă pusă de studiul legăturilor de limbă ale refrenului. Dar pînă să ajungă acolo, se cuvine a observa că uneori refrenul are o legătură incontestabilă cu restul poeziei, fiindcă această legătură este marcată printr-un semn gramatical, printr-un cuvînt cu sens de relație. Astfel se întîmplă, de pildă, în renumita *Ballade des dames du temps jadis* a lui François Villon, unde ultimul vers al strofei pe care o vom cita revine ca refren în toate strofele următoare :

„Dictes-moy où, n'en quel pays,
Est Flora, la belle Romaine ;
Archipiade, ne Thaîs,
Qui fut se consine germeine ;
Echo, parlant quand bruyt on maine
Dessus rivière ou sus estan,
Qui beauté eut trop plus qu'humaine ?
Mais où sont les neiges d'auten !"

Acest *mais* care unește refrenul cu restul strofei este o conjuncție cu înțeles în același timp adversativ și cauzal. Poetul vrea să spună că, deoarece chiar zăpezile din anul trecut au dispărut, este explicabilă dispariția marilor frumuseți ale trecutului îndepărtat, evocate de el cu melancolia provocată de gîndul fugii ireparabile a timpului. Tema lirică și structura gramaticală rămîn aceleași în toate strofele următoare ale baladei citate.

Uneori, legătura refrenului cu restul textului nu este marcată printr-un cuvînt de relație, dar rezultă din construcție. În acest caz, refrenul poate fi o propoziție principală, față de care versurile apropiate din context pot apărea ca determinante de diferite tipuri. Așa se întîmplă în poezia lui G. Bacovia : *Pălind*, unde primul vers al fiecărei strofe se repetă în refren la sfîrșitul fiecăreia din ele, în construcții sintactice deosebite :

„Sînt solitarul pustiilor piețe
Cu tristele becuri cu pală lumină —
Cînd sună arama în noaptea deplină,
Sînt solitarul pustiilor piețe.

Tovarăș mi-i rîsul hidos, și cu umbre
Ce sperie cîinii pribegi prin canale ;
Sub tristele becuri cu razele pale,
Tovarăș mi-e rîsul hidos, și cu umbre.

Sînt solitarul pustiilor piețe
Cu jocuri de umbră ce dau nebunie ;
Pălind în tăcere și-n paralizie, —
Sînt solitarul pustiilor piețe".

Analiza acestei poezii arată deci, în prima strofă, un prim vers-refren *(r)* urmat de un atribut modal *(a)*, o subordonată temporală *(t)* urmată de refren ; în a doua strofă : un al doilea vers-refren (*r'*) urmat de o subordonată relativă *(x)*, o subordonată locală *(l)* urmată de al doilea refren (*r'*) ; în a treia strofă : primul vers refren urmat de un nou atribut modal (*a'*) și un al treilea atribut modal (*a''*) urmat, în chiasm, de refren. Poezia *Pălind* de G. Bacovia înfățișează deci următoarea schemă sintactică :

r — *a*
t — *r*
r' — *x*
l — *r'*
r — *a'*
a'' — *r*

Mai trebuie adăugat că felul construcțiilor în care intră refrenul pot fi deosebite. Astfel, pe cînd în poezia lui G. Bacovia, versul-refren este o propoziție principală, există cazuri cînd refrenul este o subordonată, ca, de pildă, în această strofă din poezia lui L. Aragon : *Le Médecin de Villeneuve :*

„Dans ce pays de fenêtres étranges
Il fait trop nuit pour qu'un sanglot dérange
Les jardins clos qui sont des coeurs murés
Tout este de pierre et tout démesuré
Dans ce pays de fenêtres étranges".

3. Trecînd de treapta legăturilor refrenului cu restul textului poetic, obținute fie printr-un cuvînt de relație, fie prin construcție, atingem o treaptă nouă a acestor legături prin ceea ce un cercetător a numit odată „legătura tematică". Expresia apare la Marcel Cressot *(Le style et ses techniques*, 1947, p. 205—206). „Legătura tematică" *(la liaison thématique)* este aceea care „asigură continuitatea gîndirii prin punerea în raport, grație unui loc privilegiat, a unui termen cu un termen precedent și care reprezintă aceeași idee sau o idee analogă". Mulțumită

legăturii tematice, ni se spune mai departe, „fără nici o supraîncărcare gramaticală, și prin singura mișcare a spiritului, avem impresia înlănțuirii normale, a unității“. Și pentru a ne da un exemplu de legătură tematică, Cressot citează următoarele versuri ale lui Hugo :

„Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées,
Demain viendra l'orage, et le soir, et la nuit ;
Puis l'aube et ses clartés de vapeurs obstruées,
Puis les nuits, puis les jours, pas du temps qui s'enfuit,
Tout ces jours passeront, ils passeront en foule...“

Nu știu dacă exemplul lui Cressot este bine ales, fiindcă continuitatea textului spicuit din Hugo este asigurată prin succesiunea adverbelor : *ce soir, demain, puis, puis, puis,* urmate de *tous ces jours, ils.* Se pot găsi exemple mai bune pentru a ilustra ceea ce Cressot numește „legătura tematică“, și anume acelea în care continuitatea gîndirii nu este marcată, ca în cazul de mai sus, printr-o serie de adverbe ce indică o succesiune în timp, ci doar prin faptul simplei contiguități a elementelor contextului, prin faptul că, luînd succesiv cunoștință de ele, devenim conștienți că aceste elemente aparțin unei comunicări unitare. Un astfel de exemplu al unei legături tematice aflu, de pildă, în *Belșug* de Tudor Arghezi, din care citez primele două strofe :

„El, singuratic, duce către cer
Brazda pornită-n țară, de la vatră,
Cînd îi privești împiedicați în fier,
Pare de bronz și vitele-i de piatră.

Grîu, popușoi, secară, mei și orz,
Nici o sămînță n-are să se piardă.
Săcurea plugului cînd s-a întors
Rămîne-o clipă-n soare ca să ardă“.

Cine observă aceste două strofe, observă cu ușurință că nu numai între ele, dar nici între cele patru fraze care le compun nu există nici o legătură marcată, fie că acesta ar consta dintr-un cuvînt de relație, fie dintr-o particularitate a construcției. Toate construcțiile acestor strofe, ba chiar ale întregii poezii pînă la sfîrșitul ei, sînt asindetice. Dar în ciuda acestei discontinuități sintactice, unitatea tabloului din cele două strofe, apoi a întregii poezii se restabilește în mintea cititorului, prin simplul fapt că acesta atribuie diferitele comunicări cuprinse în construcțiile succesive aceluiași suport, dezvoltării aceleiași teme. Procedeul este atît de general în poezia modernă, încît un istoric literar, O. Walzel (în *Des Wortkunstwerk,* 1926, p. 297 și urm.) a putut vorbi de o „lirică fără conexiune“ *(Lyrik ohne Zusammenhang),* ba chiar de „poezii de enume-

rare“ *(Aufzählungagedichte)*. Desigur, exemplele citate de Walzel aparţin unui tip extern al asindetismului, deoarece singurul factor de unitate al poeziilor citate este tonul emotiv comun al versurilor care le compun. S-a putut ajunge astfel la ceea ce acelaşi istoric literar numeşte „lirică reversibilă“ *(die umkehrbare Lyrik)*, adică acele producţii poetice în care ordinea versurilor ar putea fi schimbată, fără ca unitatea atmosferei emotive a poeziei să fie turburată. La Arghezi, unitatea poeziei este asigurată prin succesiunea momentelor ei care, evocînd pe rînd începutul unei zile de muncă, apoi Soarele, apoi Luna, în fine noaptea, introduce în compoziţie un fir narativ. Din punct de vedere lingvistic interesant este însă, observînd poezia lui Arghezi, că unitatea unei comunicări poate fi obţinută, chiar în lipsa oricărui semn gramatical sau a oricărei particularităţi a construcţiilor, prin simpla ordine a contextului. Refrenul în poezie foloseşte această posibilitate în mai multe feluri, pe care urmează a le stabili în cîteva din modalităţile lor.

Studiind legăturile refrenului asindetic cu restul textului, putem observa, dacă nu forme gramaticale ale acestor legături, cel puţin unele paralelisme cu acestea, adică *forme paragramaticale*. Observaţiile următoare notează cîteva din aceste forme paragramaticale ale modului în care refrenul se înlănţuie cu restul poeziei.

4. Este cunoscut tipul de construcţie în care vorbirea cuiva sau naraţiunea unei scene sau a unui eveniment sînt precedate de o frază care le anunţă. Această frază poate să conţină un *verbum dicendi* sau poate să nu-l conţină : *Les grands lions ont dit aux rois épouvantable :* (V. Hugo) Thogorma, le Voyant... eut ce rêve *(L. de Lisle)*. Acest tip de construcţii este reamintit de refrenul care, intercalat într-o descripţie sau o povestire, ne face a înţelege că acestea sînt rezultatul sau însoţitoarele acţiunii exprimate în refren. Aşa, de pildă, la V. Hugo, *Choses du soir* (în *L'art d'être grand-père)*, unde refrenul *(Je ne sais plus quand, je ne sais plus où, / Maître Yvon soufflait dans sons biniou)* revine după fiecare strofă a descrierii unui peisaj nocturn traversat de tresăriri de teroare. Acest peisaj pare evocat de cîntecul meşterului Yvon sau pare însoţit de acest cîntec în pacea unui cămin, dincolo de care se întinde teroarea nopţilor din nord :

„Le brouillard este froid, la bruyère est grise ;
Les tropeaux de boeufs vont aux abreuvoirs ;
La lune, sortant des nuages noirs,
Semble une clarté qui vient par surprise.

Je ne sais plus quand, je ne sais plus où,
Maître Yvon soufflait dans son biniou.

Le voyageur marche et la lande est brune ;
Une ombre est derière, une ombre est devant,
Blancheur au couchant, lueur au levant ;
Ici, crépuscule, et là clair de lune.

Je ne sais plus quand je ne sais où,
Maître Yvon soufflait dans son biniou

La sorcière assise allonge sa lippe ;
L'araigné accroche au toit son filet ;
Le lutin reluit dans son feu folet
Comme un pistil d'or dans une tulipe.

Je ne sais plus quand, je ne sais plus où,
Maître Yvon soufflait dans son biniou.

On voit sur la mer des chasse-marées ;
Le naufrage guette un mât frissonant ;
Le vent dit : demain ! l'eau dit : maintenant !
Les voix qu'on entend sont désespérées.

Je ne sais plus quand, je ne sais plus où,
Maître Yvon soufflait dans son biniou.

. . . . , , , , , , ,

La faim fait rêver les grands loups moroses ;
La rivière court, le nuage fuit ;
Derrière la vitre où le lampe luit,
Les petits enfants ont des têtes roses.

Je ne sais plus quand, je ne sais plus où,
Maître Yvon soufflait dans son biniou".

Este destul de greu de precizat cum trebuie să ne reprezentăm raportul refrenului din această poezie cu restul ei. O astfel de reprezentare presupune o operaţie de raţionalizare a poeziei, pe care poetul poate să n-o fi avut în vedere şi cititorului nu i se impune cu toată evidenţa. Interpretarea gramaticală a poeziei este oarecum infirmată de vagul ei sugestiv, de zona de umbră care o înconjoară. Dacă din zorii esteticii moderne, Baumgarten definea reprezentarea poetică drept o *reprezentatio non distincta,* totuşi, dacă considerăm textul poetic ca pe un fapt de limbă şi, cu această îndreptăţire, încercăm să-l dominăm prin categorii lingvistice, este justificată, ba chiar pare indispensabilă, apariţia de a descoperi în el structurile generale ale limbii. Reprezentarea poetică este adeseori umbrită, dar nu iluminabilă. Cu această îndreptăţire, refrenul din poezia lui Hugo, indiferent dacă-l interpretăm ca pe o *construcţie dicendi* sau ca pe o *construcţie conexe*, locul ei în context este paratactic şi funcţiunea ei este să introducă sau să pregătească desfăşurarea contextului în strofe următoare.

5. Au fost descrise, adeseori, parataxele care maschează o subordonare. J. Marouzeau (în *Précis de stylistique française*, ed. 2, 1946, p. 150—151) remarcă o astfel de subordonare implicită sub pana lui La Bruyére : *Giton a le teint frais... l'oeil fixe et assur ... il est enjoué... colère, libertin... il se croit des talents et de l'esprit, il est riche.* Ultima propoziţie : *il est riche* este explicaţia propoziţiilor precedente şi se găseşte, faţă de ele, în raport de cauzalitate : fiindcă este bogat, Giton are aparenţa prosperă, privirea sigură etc. Alteori, parataxa exprimă o coordonare. Culeg o frază din M. Sadoveanu : *Măria-sa îi dăduse ş-un pitac, deci îl socotea prietin al său.* Dacă în această frază am suprima cuvîntul care exprimă concluzia construcţiei coordonate (pe *deci*), a doua proporţie nu şi-ar pierde caracterul ei conclusiv în raport cu cea dintîi.

Este situaţia unor refrene, ca, de pildă, în cîntecul unui trubadur unanim (în André Berry, *Florilége des troubadours*, 1930, p. 16), unde refrenul : *Hai, s'en brieu ne la vei, brieumen sorrai*, revenit după fiecare din cele trei strofe în care poetul exprimă sentimentul lui înflăcărat pentru iubită, înseamnă faţă de expresia acestui sentiment concluzia strofei : / deci / *dacă n-o văd îndată, voi muri curînd.*

Uneori, refrenul este conclusiv în formă imperativă. Este ca şi cum cineva ar zice : *Sosirea ta îmi face plăcere. Fii binevenit* ! St. O. Iosif a dat această funcţiune conclusiv-imperativă refrenului în *Cîntec de leagăn :*

„O grădină îngeri meşter
Zugrăvit-au la fereastră
Şi e frig în casa noastră,
Ca sub bolta unei peşteri —
Dormi, copile, dormi !

Vîntul în ogeag suspină,
Mişcă-ntr-una cleampa uşii ;
Amorţit-au greeruşii
Sub căuşul de făină —
Dormi, copile, dormi !

Ce ridici mînuţa mică ?...
Fulgii albi de nea se-scutur ;
Peste cap îţi sboar-un flutur,
Ciripeşte-o rîndunică...
Dormi, copile, dormi !"

Refrenul-invitaţie : *dormi, copile, dormi* este de fiecare dată concluzia situaţiei exprimate în fiecare strofă : *este frig, deci dormi* (pentru a nu mai simţi frigul), *ai un vis frumos, deci dormi* (pentru a menţine visul). Refrenul are deci o semnificaţie în prima şi a doua strofă şi o altă sem-

nificaţie în strofa ultimă. Forma imperativ-conclusivă se menţine de fiecare dată, dar motivarea acestei concluzii se schimbă. Transformarea semnificaţiei refrenului după locul pe care-l ocupă în context este un fapt care merită a fi notat.

6. Am notat un refren adversativ, mai sus, în strofa spicuită în Villon. Dar acolo opoziţia ideii exprimate în refren cu restul textului era marcată prin conjuncţia *mais*. Întrebarea este dacă un astfel de raport de opoziţie poate fi semnalat şi acolo unde refrenul nu cuprinde un cuvînt de relaţie; adică cititorul poate simţi un astfel de raport chiar atunci cînd refrenul este o construcţie asindetică, prin urmare dacă un asemenea raport se precizează prin simpla revenire a refrenului.

Filologii au observat uneori o asemenea posibilitate. Astfel, H. Pongs (în *Des Bild in der Dichtung*, I, 1927, p. 117—125), cînd ajunge să discute ceea ce Marty numise „forma internă constructivă a limbii" *(die konstruktive innere Sprachform)* şi rolul acesteia în poezie. Prin „forma internă constructivă" Marty înţelesese suma mijloacelor prin care semnificaţia *(die Sinneinheit)* este obţinută numai prin conexiuni sintactice *(„nur durch syntaktisches Zusammenwirken")*. Printre astfel de conexiuni, creatoare de semnificaţii, Pongs observă repetiţia *(die Wiederholung)*, al cărei rol în formulele magice este cunoscut. „În descîntece, scrie Pongs, energia formulei magice se intensifică prin repetarea regulată... ca efect general, se produce o expresie de o energie superioară aceleia obţinute prin succesiunea frazelor". Repetiţia mai poate avea şi alte funcţiuni creatoare de semnificaţii şi, printre acestea, Pongs remarcă rolul ce-i revine în exprimarea tipicului. Pentru a exemplifica acest din urmă rol, Pongs citează cîntecul lui Goethe: *Heidenröslein*, unde refrenul: *Röslein, Röslein, Röslein rot, / Röslein suf der Heide*, revine după fiecare din cele trei strofe în care se descrie atracţia simţită de un copil pentru frumoasa floare din pajişte, apărarea florii şi suferinţa copilului. Faţă de această agitaţie a omului, floarea evocată în refren ar însemna ceva ca expresia acelui sentiment popular, pentru care „ceea ce aparţine naturii alcătuieşte legea fatală a vieţii".

Ceva ca un raport de opoziţie ar exista deci, şi în cîntecul lui Goethe, între refrenul lui şi restul textului. Acest raport apare mai clar în poezia lui A. Macedonski, *Prietenie apusă*, compusă prin numeroase repetiţii care dau întregului caracterul unei „compoziţii împletite", aşa cum am arătat în *Introducerea* la *Operele* lui Macedonski, I, 1939, p. CVIII. *Prietenie apusă* este formată din trei bucăţi, fiecare de trei strofe, ale căror prime versuri se repetă, ca refren, la începutul fiecărei strofe şi apoi la sfîrşitul bucăţii. Dar în timp ce refrenul din interiorul celor trei bucăţi intră, ca propoziţie principală, în sintagma fiecărei strofe, refrenul final are un caracter asindetic. Întregul alcătuieşte un cristal perfect, în care revenirile periodice ale aceloraşi versuri

introduc un element ritmic-muzical, prin care rigiditatea schemei generale se corectează, dobîndind maleabilitate și fluență. Reproduc prima bucată din *Prietenie apusă :*

„Moara ta zăcea-ntr-o vale liniștită, printre ulmi,
Pitorească o zăririm de sub plante urcătoare
Și era prietenie între noi și zi cu soare,
Zi de vară-apunătoare spre poeticele culmi.

Într-o vale liniștită moara ta dormea în pace
Și pîrîul fără zgomot o scălda și se ducea,
Nici o șoaptă omenească adierea n-aducea
Ci abia ieșea un freamăt de sub frunzele opace.

Moara ta zăcea-ntr-o vale liniștită, printre ulmi,
Și era pîrîul neted ca un luciu de oglindă ;

Însă soarele de vară își sfîrșise-a lui colindă...
Se-nopta prietenia și poeticele culmi".

Moara ta zăcea-ntr-o vale liniștită, printre ulmi.

Versul-refren final exprimă o opoziție față de apusul prieteniei ; moara continua să zacă într-o vale liniștită, printre ulmi, în timp ce conflictele vieții făcuseră ca prietenia să *înopteze*. Refrenul are o funcțiune adversativă. Aceeași funcțiune și-o păstrează refrenul și în celelalte bucăți care compun poezia întreagă. Trebuie să adaug însă că în cea de a treia bucată, refrenul : *Inspirarea te-aripase să atingi înalte culmi* capătă după evocarea armoniei de altă dată, o semnificație adversativ-ironică :

„Te-aripase inspirarea să atingi înalte culmi
Și pornisem mînă-n mînă printre-a vieții mișelie,
Dezbinați ne ducem astăzi în fatala vijelie...
Moara ta zăcea de vale, liniștită, printre ulmi.

Te-aripase inspirarea să atingi înalte culmi".

Percepem în acest din urmă vers un accent ironic, ba chiar sarcastic, cum sînt atîtea în poezia lui Macedonski. Este un alt exemplu, după cel spicuit în St. O. Iosif, pentru schimbarea semnificației unui refren după locul pe care-l ocupă în context.

7. Refrenul paratactic introductiv, concluziv și adversativ exprimă forme ale coordonării. Există însă și refrene în legătură de subordonare cu restul textului, fără ca această legătură să fie marcată printr-un cuvînt de relație sau printr-un fel al construcției, deci refrene subordonate și paratactice. În principiu, refrenele paratactice pot exprima toate felurile subordonării. Dintre acestea relevăm aici refrenul modal comparativ.

Comparaţia este o subordonare introdusă prin adverbe, conjuncţii sau locuţiuni conjuncţionale. Proverbul, în naraţiuni, îndeplineşte rolul unei comparaţii, legate de propoziţia anterioară printr-o locuţiune, de pildă, *vorba ceea,* ca la I. Creangă *(Amintiri din copilărie): Ei, ş'apoi? Ce mare pagubă! Vorba ceea: Dacă s'a da baba jos din căruţă, de-abia i-a fi mai uşor iepei.* Proverbul ilustrează aici, prin comparaţie cu situaţia exprimată în el, situaţia care a dat naştere replicii. Locuţiunea introductivă a unei comparaţii poate însă lipsi, dar cititorul sau ascultătorul înţelege legătura ei cu restul comunicării (v. în acest sens la Vauvenargues, *Réflexions et maximes,* 274) *Qui a le plus a, dit-on, le moins: cela est faux. Le roi d'Espagne, tout puissant qu'il est, ne peut rien a Lucques.* A doua frază a acestui context este un exemplu particular menit să ilustreze consideraţia generală cuprinsă în prima frază. Introducerea unui exemplu este însă o comparaţie, fiindcă subordonarea unui caz particular într-o propoziţie generală nu se obţine decît prin constatarea similitudinilor dintre cele două aserţiuni. Subordonarea logică este rezultatul unei comparaţii. Exemplul într-un context paratactic este o comparaţie implicită. Pentru ilustrare se poate cita strofa lui B. P. Hasdeu la începutul poeziei *Viersul,* revenită ca refren la sfîrşitul poeziei, şi unde, de altfel, exemplul este pus înaintea reflecţiei lirice pe care urmează s-o atesteze prin comparaţie :

„Homer cînta mînia divinului Achile
Şi Dante Tartarul cînta:
Poetul, cînd se naşte în amărîte zile,
Amar şi el ca lumea, nu cîntă pe copile,
Nici cupa bacchanală nu-l poate îmbăta!"

Poetul *amărîtelor zile* respinge tema frivolă şi se justifică prin comparaţie cu Homer şi Dante, citaţi ca exemplu.

8. Exemplul ca ilustrare a unei reflecţii generale sau ca justificare a unei atitudini şi, faţă de expresia acestora, îndeplinind funcţiunea implicită a unei compliniri modale, este un procedeu tradiţional în poezie. L-au folosit poeţii antichităţii şi ai evului mediu, care l-au transmis literaturilor moderne. Amănunte asupra originii acestui procedeu şi asupra culegerilor de exemple puse la îndemîna vechilor şcoli de retorică se pot găsi la E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* 1948, p. 67 şi urm., unde ni se dă şi definiţia exemplului a unui medieval: *exemplum est dictum vel factum alicuius autentice persone dignum imitatione.* Dar invocarea comparativă a unui exemplu se făcea, în vechile literaturi, prin folosirea precedentelor mitologice sau istorice. Exemplul folosit ca o comparaţie ilustrativă sau exhortatică poate fi însă cules din oricare punct al experienţelor unui poet. Comparaţia ilustrativă în construcţii modale este foarte deseori folosită de poeţi ca, de

pildă, într-o altă poezie a lui Hasdeu, *Luntrea,* unde strofa respectivă se repetă în refren la sfîrşitul poeziei :

„Şi rîde, şi plînge, şi-ntocmai ca luntrea uşoară
Plutind printre valuri
Departe de maluri
Se zbuciumă inima mea“.

Construcţia modală este obţinută aici prin folosirea adverbului comparaţiei : *întocmai.* Se înţelege că uneori cuvîntul introductiv al comparaţiei poate lipsi şi, atunci, versul respectiv devine o metaforă. Refrenul are adeseori acest din urmă caracter. Aşa, de pildă, comparaţia iubirii cu nebunia s-a făcut adeseori. Dar dacă, suprimînd adverbul sau conjuncţia comparaţiei, poetul vorbeşte, direct sau de sub o mască lirică, de iubirea lui ca despre o rătăcire a minţii, versul lui devine o metaforă. Aşa, la V. Hugo, *Guitare* (în *Les Rayons et les Ombres*) :

„Gastibelza, l'homme à la carabine,
Chantait ainsi :
Quelqu'un a-t-i-l-connu dona Sabine ?
Qulqu-un d'ici ?

Dansez, chantes, villageois ! la nuit gagne
Le mont Falu.
Le vent qui vient à travers la montagne
Me rendra fou !
. . . .

Vraiment, la reine eut près d'elle était laide
Quand, vers le soir,
Elle passait sur le pont de Tolède
En corset noir.
Un chapelet du temps de Charlemagne
Ornait son cou...
Le chant qui vient à travers la montagne
Me rendra fou“.

Transferul de sens căruia i se datoreşte versul-refren al acestei poezii nu poate scăpa nimănui ; caracterul lui metaforic este incontestabil. Dar funcţiunea lui în context nu poate fi decît aceea a comparaţiei care i-a dat naştere, adică funcţiunea unei compliniri modale. Din punct de vedere sintactic, o metaforă poate interveni în orice parte a propoziţiei sau a frazei ; poate apărea ca subiect, predicat sau la oricare dintre elementele complinirii, ca, de pildă, în *Psalm* de T. Arghezi :

„Tare sînt singur, Doamne, și pieziș!
Copac pribeag uitat în cîmpie,
Cu fruct amar și cu frunziș
Țepos și aspru-n îndîrjire vie.

Tînjesc ca pasărea ciripitoare
Să se oprească-n drum,
Să cînte-n mine și să zboare
Prin umbra mea de fum".

Ultimele trei versuri ale primei strofe împlinesc o funcțiune atributiv-modală față de cel dintîi. Autorul pune un punct după această construcție eliptică, dar regăsește predicatul ei la începutul strofei următoare *(tînjesc)*, continuat prin trei propoziții finale, dintre care cea de-a treia posedă propria ei complinire locală. Toate elementele acestei complexe structuri sînt metaforice, adică sînt obținute prin substituirea termenilor proprii. Aceeași este situația în versul-refren din *Guitare* a lui V. Hugo, cu singura deosebire că, pe cînd la Arghezi, avem de-a face cu construcții hipotactice, la Hugo versul-refren este o frază juxtapusă.

Se înțelege că în refren, comparațiile care dau naștere metaforelor cu înțeles modal pot fi căutate printre termeni foarte îndepărtați de cei care îi substituie. Apar, pe această cale, versuri-refren cu înțeles enigmatic, destul de greu de legat de contextul lor. Sînt refrenele care susțin o atmosferă lirică, o stare vagă a sensibilității, sub care este greu sau imposibil de a regăsi termenii substituiți, așa-zisele *refrains insensés*, cum le numea Hugo. Un exemplu de refren absurd am întîmpinat mai sus. Găsim un alt *refrain insensé* la Hugo, în *La légende de la nonne* (în *Odes et Ballades)*, unde, după fiecare strofă a baladei care povestește iubirea unei călugărițe pentru un bandit, încheiat prin trăznetul care îi lovește la picioarele Sfintei Veronica, refrenul repetă distihul : *Enfants, voici des boeufs qui passent, / Caches vos rouges tabliers.* Cititorul poate epiloga îndelung, în reveria lui, asupra acestui refren.

9. Observațiile de pînă acum au avut în vedere legăturile versurilor-refren cu strofa din care fac parte, dar nu legăturile versurilor-refren între ele, adică în contextul poeziei întregi. Considerarea acestor din urmă legături impune noi apropieri între refren și alte forme ale limbii. Vom încerca să le punem în lumină.

Refrenul este doar una din formele repetiției într-un cotext. Gramaticile descriu : formele repetiției în propoziție sau frază, dar pentru a afla modalitățile ei într-un ansamblu sintactic mai întins, adică într-un complex întreg de fraze, trebuie să ne adresăm vechilor poetice și retorice care au distins, sub numele de *anafora*, repetiția introductivă a mai multor fraze într-o serie, și sub numele de *epifora*, repetiția finală, apoi diversele combinații dintre ele. Desigur, în textele poetice, anafora și epifora au nu numai o funcțiune sintactică, dar și una stilistică, folosită uneori

cu o mare măiestrie. S-a vorbit despre intensificarea expresiei prin anafora și, în adevăr, putem studia un astfel de efect în poemele lui Ch. Peguy, de pildă, în *Un autre effacera* din ciclul *Eve*. Acest poem ciclopic, de 94 de strofe de cîte patru versuri, este compus din șase serii anaforice, după cum urmează[1] :

11 strofe începînd cu *Il allait hériter*
23 strofe începînd cu *Et ce n'est pas*
22 strofe începînd cu *Un autre*
27 strofe începînd cu *Et ce n'est pas*
5 strofe începînd cu *Et nos yeux chercherons*
6 strofe începînd cu *Ce n'est pas*

Masiva construcție debutează cu o serie anaforică relativ scurtă, continuă cu largile desfășurări ale seriilor intermediare și sfîrșește cu serii scurte, sugerînd, prin dimensiunea colosală și prin repartizarea maselor, imaginea unei catedrale gotice cu portalul, nava și săgețile ei. Repetiția anaforică leagă puternic între ele strofele aceleiași serii și produce, prin însumarea numeroasă a aceluiași efect, o impresie, în același timp, muzicală și monumentală. Este „muzica împietrită" de care au vorbit teoreticienii arhitecturii gotice. Observarea legăturilor dintre elementele unei repetiții într-un context poetic precizează impresii greu de justificat pe altă cale. Putem studia, din același unghi, efectele legăturilor dintre *versurile-refren.*

Revenirea periodică a refrenului este într-un text poetic „liantul" lui, elementul care-i asigură continuitatea și unitatea, asemănător din punct de vedere lingvistic, cu repetarea acelorași cupluri de cuvinte, care pot avea de altfel funcțiuni sintactice deosebite într-o serie de fraze. Un exemplu din M. Sadoveanu, *Strada Lăpușneanu* (Opere, E.S.P.L.A., VII, 260) : *Cine-i ? Vreau numaidecît să știu cine-i. S-a dus. Mi-am smuls-o din inimă. S-a isprăvit tot. Dar vreau să știu cu cine s-a dus ! ...* Repetiția obține unitatea contextului și relieful lui : lucrează ca element de legătură între fraze și, prin insistență, exprimă gîndul dominant al comunicării. Aceste posibilități ale vorbirii, proprii mai ales stilului oral, le utilizează și le dezvoltă refrenul poetic.

Unitatea presupune elementul ei corelativ : varietatea. Față de refrenul unificator, restul textului poetic reprezintă varietatea dominată de el. În această privință, asemănarea cu tema și variațiunile ei, într-o compoziție muzicală, s-a impus de multă vreme. Astfel, studiind deosebirile dintre „forma internă" a poeziei clasice și romantice, Fr. Strich (în *Deutsche Klassik und Romantik*, 3. Aufl. 1928, p. 280 și urm.) observă că pe cînd clasicii utilizează structuri juxtapuse și oarecum autonome unele față de altele, romanticii înmulțesc formele de legătură dintre

[1] Unele din aceste serii prezintă cîte o ușoară modificare în anafora sau cîte o strofă începînd cu o altă formă introductivă, de care nu ținem seama în tabloul care urmează.

părţile componente, astfel, încît fiecare dintre acestea apare ca variaţiunea aceloraşi teme. „Poezia romantică, scrie Strich, are totdeauna ceva din forma muzicală a variaţiunii“. Refrenul este unul din mijloacele care operează această unitate muzicală în varietate şi acestei însuşiri i se datoreşte folosinţa atît de întinsă care i s-a dat în romantism.

Cînd un vers revine, cititorul sau ascultătorul nu-l percep numai pe el, dar şi pe cel care îi seamănă şi i-a premers. Refrenul este un ecou şi, în cazul acestuia, auzul se bucură nu de un sunet, ci de potrivirea lui cu sunetul identic precedent. Tot astfel, în refren, ascultătorul face să fuzioneze percepţia actuală a unei fraze cu reprezentarea ei. Cînd desfăşurarea periodică a poemei s-a precizat, ascultătorul trăieşte tensiunea aşteptării refrenului, apoi destinderea aşteptării împlinite. Dar această alternare de încordări şi destinderi nu este un simplu fapt muzical, ci unul lingvistic, fiindcă, ori de cîte ori revine, refrenul exprimă un conţinut nou.

S-a spus adeseori că, prin refren, intensitatea expresiei sporeşte. Dar gradul intensităţii corespunde el însuşi unui conţinut. În poezia lui P. Eluard, *Liberté*, compusă din 21 de strofe, refrenul *J'écris ton nom* care înseamnă la sfîrşitul primului catren o simplă constatare, devine, în revenirile lui succesive, expresia unei nelinişti, a unei obsesiuni, a unei aspiraţii tumultoase, a unei revolte, a unei hotărîri eroice. Fiecare strofă justifică, prin imaginile pe care le conţine, expresia noului conţinut emotiv al versului prevenit, dar cititorul înregistrează nu numai relaţia lui cu strofa respectivă, dar şi relaţia dintre toate versurile-refren ale aceleiaşi poezii ca expresia unui sentiment care, crescînd în intensitate, se transformă.

Noutatea conţinutului poate să însemne, uneori, numai simpla lui atestare repetată. Cînd cineva spune : *A plecat, Da ! a plecat,* al doilea *a plecat* înseamnă altceva, fiindcă exprimă nu o constatare, ci o confirmare. Refrenul are în multe cazuri, această funcţiune şi înseamnă, cu fiecare revenire a lui, o afirmaţie întărită. Astfel se întîmplă în poezia lui M. Beniuc, *Cîntec de primăvară :*

„În zădar vă zbateţi şi asudă
Fruntea voastră galbenă ca ceara,
Nu puteţi, degeaba-i orice trudă,
Să legaţi cu lanţuri primăvara.

Muguri noi ţîşnesc din putregai,
Înfrunzeşte şi-nfloreşte ţara,
Şi voi vreţi, cînd noi intrăm în Mai.
Să legaţi cu lanţuri primăvara ?

Alte vînturi, proaspete, frămîntă
Codrii tineri, zilele-s ca para,

Vouă nu ştiu ce sticleţi vă cîntă
Să legaţi cu lanţuri primăvara.

Nu simţiţi apropiatul freamăt
De furtună ce-mpînzeşte ţara?
În zădar vă opintiţi cu geamăt
Să legaţi cu lanţuri primăvara.

În zădar vă zbateţi şi asudă
Fruntea voastră galbenă ca ceara,
Nu puteţi, degeaba-i orice trudă,
Să legaţi cu lanţuri primăvara.

Valoarea refrenului, în acest exemplu, nu provine din creşterea intensităţii lui, ci din întemeierea lui mereu mai profundă. Este semnificativ faptul că poetul, repetînd nu numai versul-refren, dar întreaga primă strofă la sfîrşitul poeziei, adică dînd compoziţiei lui forma închisă a unei linii revenită la punctul de plecare, a unui cerc, a vrut să exprime confirmarea, cu toate motivele emoţionale adunate în drum, a constatării lui iniţiale. Succesiunea refrenelor marchează, în acest caz, o adîncire treptată.

Între *intensificare şi adîncime* există un punct comun: gradualitatea lor, faptul că pot creşte sau descreşte, că pot atinge grade diferite. Studiind însă legăturile dintre versurile-refren în succesiunea lor, întîmpinăm şi modificări ale refrenului care nu provin dintr-un grad superior, ci dintr-o altă semnificaţie, modificări calitative. O astfel de situaţie întîmpinăm într-o altă poezie a lui M. Beniuc, *Meliţa*:

„Toată vara, toată toamna latră
Meliţa, meliţa.
Cad puzderii cînepile verii,
Cînepile toamnei cad puzderii
Cum le muşcă îndîrjit şi latră,
Meliţa, meliţa
Vrafuri albe — oase — împresoară
Meliţa, meliţa

Iară ea flămîndă mîncă, mîncă...
Meliţo, mai vrei? — Mai 'adă încă!
Vrafuri albe — oase — împresoară
Meliţa, meliţa.
Iarna doar mai tace cît mai tace
Meliţa, meliţa.

Dar acum iat-o iar la soare
Meliţa de cînepi tocătoare.
Încă tace, oare cît mai tace?
Meliţa, meliţa.

Un fior prin cîmpuri se strecoară :
Melița, melița !
Tinerele fire de verdeață
Cresc superbe, pline de viață.
Dar prin cîmp fiorul se strecoară :
Melița, melița".

Refrenul acestei poezii este încorporat sintactic în strofă. Din acest punct de vedere, frazele în care intră cuvîntul-refren sînt fraze paralele. Deosebirea dintre aceste cuvinte, la fiecare reapariție a lor, nu provine deci din funcțiunea lor sintactică deosebită, ci din lărgirile semnificației lor. *Melița* este la început unealtă trecătoare a cînepei. Personificarea meliței se consolidează treptat în strofele următoare și, o dată cu aceasta, *melița* devine o metaforă simbolică cu adînci rezonanțe. Poezia *Melița* a lui M. Beniuc, scrisă și mult citită în vremea războiului, a devenit expresia simbolică a războiului măcinător de vieți omenești, o expresie a protestului popular împotriva acestui război. Cititorii ei de-atunci au înregistrat caracterul ei metaforic și aluziv, obținut prin procedeul transformării de semnificație a cuvintelor-refren în succesiunea lor.

10. Cuprindem, în cele ce urmează, rezultatele cele mai generale ale observațiilor precedente : 1. Aceste observații s-au grupat în jurul problemei lingvistice a refrenului. Care sînt formele gramaticale, explicite sau implicite, pe care le manifestă refrenul în contextul lui ? 2. Aceste forme sînt evidente la refrenele legate de strofa lor prin cuvinte de relație sau prin modalitățile construcției. 3. Mai complicată este situația refrenelor juxtapuse, dar și aici se pot observa forme implicite, paragramaticale, ale legăturilor refrenului în contextul lui. 4. Printre aceste forme, cele care se impun cu mai multă evidență sînt refrenele introductive, conclusive și adversative. Aceste varietăți se precizează numai prin ordinea contextului. 5. Uneori cititorii unei poezii își reprezintă și legătura de subordonare a refrenului în context, chiar dacă lipsește semnul gramatical al subordonării, de pildă, în cazul refrenului modal-comparativ sau metaforic. 6. Observînd formele de legătură ale versurilor-refren, găsim succesiunea lor intensificativă sau adîncitoare. 7. În mai multe puncte ale acestor observații am constatat că refrenul nu este simpla repetiție a unui enunț, ci expresia unui conținut nou, determinat fie de locul refrenului în context, fie de locul pe care-l deține în seria lui. 8. Cazul cel mai interesant al transformării refrenului prin succesiune este cel al lărgirii semnificației lui către simbol. 9. Observația cea mai generală, pe care o putem reține din aceste cîteva observații, este că prin însuși aspectul ei cel mai muzical, prin refren, poezia continuă a fi un rezultat al operațiilor de organizare a gîndirii.

INDICE DE NUME[1]

A

B

[1] Întocmit de Nadia Lovinescu.

C

D

E

F

G

H

I

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

X

Z

TUDOR VIANU — STUDII DE STILISTICĂ

Titlul	Apariţia în periodic	Apariţia în volum
	I. PROBLEME TEORETICE	
Paradoxul poeziei		Tudor Vianu : *Studii de filozofie și estetică.* Buc., Ed. Casei Școalelor, 1939, p. 157—163.
Ut pictura poesis		*Omagiu lui George Oprescu.* Buc., Editura Academiei, 1961, p. 567—571.
Stilul		Tudor Vianu : *Estetică.* Vol. I, Buc., Fundaţia pt. literatură și artă, 1934, p. 176—180
Dubla intenţie a limbajului și problema stilului		Tudor Vianu : *Arta prozatorilor români.* Buc., Editura Contemporană, 1941, p. 15—21.
Atitudinea stilistică	*Steaua.* Cluj, IX (1958) nr. 6, p. 76—79.	
Cercetarea stilului	*Limba română.* Buc., IV (1955), nr. 3 p. 40—57	Tudor Vianu : *Probleme de stil și artă literară.* Buc., E.S.P.L.A., 1955, p. 199—224.
Statistica lexicală și o problemă a vocabularului eminescian	*Limba română.* Buc., VIII (1959), nr. 3, p. 25—33.	

Titlul	Apariția în periodic	Apariția în volum
	II. STILISTICA LIMBII LITERARE	
Structura timpului și flexiunea verbală (Structure du temps et flexion verbale)	*Bulletin linguistique.* Copenhague — București, XI, 1943, p. 5—17.	
Pseudo-imperativul la Eminescu (Le pseudo-imperatif chez Eminescu)	*Bulletin linguistique.* Copenhague — București, XV, 1947, p. 55—58.	
Problema stilistică a imperfectului		Tudor Vianu : *Arta prozatorilor români.* Buc.. Editura Contemporană, 1941, p. 397—415. Tudor Vianu : *Problemele metaforei și alte studii de stilistică.* Buc., E.S.P.L.A., 1957, p. 209—226.
Mai-mult-ca-perfectul și tehnica narațiunii		Tudor Vianu : *Arta prozatorilor români.* Buc.. Editura Contemporană, 1941, p. 416—432. Tudor Vianu : *Problemele metaforei și alte studii de stilistică.* Buc., E.S.P.L.A., 1957, p. 227—243.
Prezentul etern în narațiunea istorică		Tudor Vianu : *Arta prozatorilor români.* Buc., Editura Contemporană, 1941, p. 433—442. Tudor Vianu : *Problemele metaforei și alte studii de stilistică.* Buc., E.S.P.L.A., 1957, p. 244—253.

Titlul	Apariția în periodic	Apariția în volum
Locuri comune, sinonime și echivocuri		Tudor Vianu: *Figuri și forme literare.* Buc., Ed. Casa Școalelor, 1946, p. 175—182
Contexte legate și nelegate din punctul de vedere stilistic	*Limba română.* Buc., V, (1956), nr. 3, p. 16—24.	Tudor Vianu: *Problemele metaforei și alte studii de stilistică.* Buc., E.S.P.L.A., 1957, p. 151—165.
Etape din dezvoltarea artistică a limbii române	*Limbă și literatură.* Buc., V, 1961, p. 7—25.	

III. STILISTICA AUTORILOR

A. *Scriitori români*

Epitetul eminescian	*Studii și cercetări lingvistice.* Buc., V, (1954), nr. 1—2, p. 165—199.	Tudor Vianu: *Probleme de stil și artă literară.* E.S.P.L.A., 1955, p. 11—64.
Expresia negației în poezia lui Eminescu	*Limba română.* Buc., VII (1958), nr. 6, p. 29—39.	
Expresia juvenilului la Eminescu	*Limba română.* Buc., XIII (1964), nr. 1, p. 13—19.	
Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu		Tudor Vianu: *Arta prozatorilor români.* Buc., Editura Contemporană, 1941, p. 443—449. Tudor Vianu: *Problemele metaforei și alte studii de stilistică.* Buc., E.S.P.L.A., 1957, p. 254—260.

Titlul	Apariția în periodic	Apariția în volum
Nicolae Bălcescu, artist al cuvîntului	*Limba română.* Buc., II (1953), nr. 1, p. 31—44.	Tudor Vianu : *Probleme de stil și artă literară.* Buc., E.S.P.L.A., 1955, p. 65—86.
Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu		*Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea* (vol. I). Buc., Editura Academiei, 1956, p. 113—136.
		Tudor Vianu : *Problemele metaforei și alte studii de stilistică.* Buc., E.S.P.L.A., 1957, p. 166—208.
Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale		Tudor Vianu : *Probleme de stil și artă literară.* Buc., E.S.P.L.A., 1955, p. 87—114.
Stil verbal la St. O. Iosif		Tudor Vianu : *Figuri și forme literare.* Buc., Ed. Casa Școalelor, 1946, p. 145—150.
Observații asupra limbii și stilului lui Geo Bogza	*Limba română.* Buc., III (1954), nr. 2, p. 18—27.	Tudor Vianu : *Probleme de stil și artă literară.* Buc., E.S.P.L.A., 1955, p. 115—128.
Sinonime, metafore și grefe metaforice la Tudor Arghezi	*Limba română.* Buc., XII (1963), nr. 4, p. 347—351.	

Titlul	Apariţia în periodic	Apariţia în volum
	B. Scriitori străini	
Arta lui Rabelais		Tudor Vianu : *Probleme de stil şi artă literară.* Buc., E.S.P.L.A., 1955, p. 129—146.
Despre construcţia „Anei Karenina" de Tolstoi	*Flacăra.* Buc., 1950, nr. 46, p. 2.	Tudor Vianu : *Probleme de stil şi artă literară.* Buc., E.S.P.L.A., 1955, p. 158—163.
	IV. FORME POETICE	
O formă poetică rară		Tudor Vianu : *Figuri şi forme literare.* Buc., Ed. Casa Şcoalelor, 1946, p. 183—189.
Problemele metaforei		Tudor Vianu : *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică.* Buc., E.S.P.L.A., 1957, p. 9—177.
Simbolul artistic — fragment —		Tudor Vianu : *Postume.* Istoria ideii de geniu. Simbolul artistic. Tezele unei filozofii a operei. Buc., E. L. U., 1966, p. 148—157.
Observaţii asupra metaforei poetice	*Iaşul literar,* Iaşi, XII (1961), nr. 10, p. 56—60.	
Observaţii asupra refrenului		*Studii de poetică şi stilistică.* Buc., E.P.L., 1966, p. 9—28.

I've got an old coat for a pillow
and the earth was last night's bed
I'm a devil on the run
a six-gun lover
a candle in the wind... Shot, in a blaze of Glory...

CUPRINS

I. PROBLEME TEORETICE

II. STILISTICA LIMBII LITERARE

III. STILISTICA AUTORILOR

A. *Scriitori români*

B. *Scriitori străini*

IV. FORME POETICE

Redactor responsabil : JENEI MIOARA
Tehnoredactor : DANIEL ACHILE

Dat la cules 28.09.1967. Bun de tipar 14.01.1968. Apărut 1968. Tiraj 13 000+130 1/2 pînză. Hîrtie scris tip A de 80 g/m², 16/70×90. Coli editoriale 3[illegible],890. Coli de tipar 26. A. 15.359. C. Z. pentru bibliotecile mari 8.08(0,75) C. Z. pentru bibliotecile mici 8.

Întreprinderea Poligrafică Oltenia — Republica Socialistă România. Comanda nr. [illegible].